يحيى حقي



عطر الأحباب

عطر الأحباب

يحيى حقي

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

العنـــوان : عــطــر الأحــبــاب
تأليـــف : يــحــيــى حــقــى
إشـراف عـام : داليا محمد إبراهيم

نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع

أسسها أحمد محمد إبراهيم سنة 1938

الترقيم الدولى: 977-14-3685-6 رقم الإيداع: 2007/18885 الطبعة 1: يناير 2008

الإدارة العامة:
21 شارع أحمد عرابى - المهندسين - الجيزة
تليفون: 33466434 - 33472864 02
فاكس: 33462576 02

المركز الرئيسى:
80 المنطقة الصناعية الرابعة - مدينة 6 أكتوبر
تليفون: 38330287 - 38330289 02
فاكس: 38330296 02

مركز التوزيع:
18 شارع كامل صدقى - الفجالة - القاهرة
تليفون: 25909827 - 25908895 02
فاكس: 25903395 02

فرع الإسكندرية:
408 طريق الحرية - رشدى
تليفون: 5462090 03

فرع المنصورة:
13 شارع المستشفى الدولى التخصصى - متفرع من شارع عبد السلام عارف - مدينة السلام
تليفون: 2221866 050

E-mail: publishing@nahdetmisr.com–customerservice@nahdetmisr.com
www.nahdetmisr.com

الإهداء

«إلى روح صاحب
القنديل الذى سيظل
مضيئًا فى أفق الأدب
العربى»

نهى حقى

الإهداء

أهل بيتي هذا لم يسكنوه إلا لأنني أحببتهم واحدًا واحدًا. جذبني الإنسان فيهم قبل الفنان. لم أتحدث عنهم حديث ناقد بل حديث صديق. يسعدني أنهم اجتمعوا تحت سقف بيتي، وأنني فيما أرجو وفيت لبعضهم بحق كان منسيًا. إنني أتمسح بأردانهم لأشمَّ عطر الأحباب.

يحيى حقي

(١٩٧١)

كلمة لابد منها

يعد الأدب قيمة فى حياة الشعوب بعد أن استقر على قمة الإنجازات البشرية؛ باعتباره راصدًا لعقل ووجدان وأفكار وآمال الأمم، والمعبر الأقوى عن حيوية المجتمع فى التعبير عن أفراحه وأتراحه من خلال ذلك التمازج العقلى والوجدانى فى الإطارات الإبداعية المختلفة، والتى يتم التعبير عنها بالعديد من القوالب الأدبية: من القصة القصيرة والرواية والمقال والمسرحية والقصيدة الشعرية والنثرية.

لهذا نجد أن الأدب العربى كأمثاله من الآداب العالمية قد سطر لنفسه مكانة ترقى لمصاف الآداب المتميزة؛ نظرًا لحجمه ولتنوعه الإبداعى الذى أفاد البشرية بما قدم من قيم فكرية ولغوية ومعرفية وإمتاعية.

ومن هذا المنطلق حرصت شركة نهضة مصر أن تقدم للقارئ المصرى والعربى أعمال أبرز رواد الفكر والإبداع الأدبى العربى لإسهاماتهم الأدبية المتميزة؛ التى أثرت الأدب العربى الحديث من حيث الشكل والمضمون.

وانطلاقًا نحو إعادة إحياء أعمال كبار المفكرين والمبدعين والأدباء الذين أثروا الحياة الثقافية والأدبية بإبداعاتهم خلال القرن الماضى ـ تقديرًا لهم، وعرفانًا بدورهم، وتعريفًا بأعمالهم لأجيال لم تلحق بهم ـ يسر نهضة مصر أن تقدم الأعمال الكاملة للأديب والكاتب الكبير/ يحيى حقى.

ويأتى ظهور الأعمال الكاملة لكبار الأدباء المصريين خلال القرن العشرين مع احتفالنا بالعام السبعينى على تأسيس شركة نهضة مصر ١٩٣٨ – ٢٠٠٨ ليتأكد هدفنا الدائم الذى تسعى إليه الشركة منذ إنشائها وهو نهضة مصر.

النـــاشـــر

مُقَدِّمَةٌ

تواصل التراسل مع يحيى حقى

شمسانِ فى عينيكَ طالعتانِ.. غاربتانِ
والأيامُ تجرى
والليالى فوقنا سهرانةٌ
فنجومُها مرشوقةٌ فى السهدِ.. تمنعها من الجريانِ
بدرانِ فى عينيكَ
تمَّا حين لَمَّا فى الدجى قرصيهما
صينيَّةً من فِضَّةٍ
يرتجُّ من ضوءٍ طرىٍّ فوقها كوبانِ

قلتَ اشْربوا يا أهلَ مصرَ.. هنيئَكم ومريئَكم
هذا شرابُ الكوثرينِ: النيلِ والوَدِّ النبيلِ
كلاهما يا أخوتى ربَّانى
وكلاهما غالٍ علىَّ
فطمئنونى بالنبىِّ عليهما وعليكمُ
فأنا هنا رغم النعيمِ السرمدىِّ
من الحنين المستديم أعانى
إنِّى لأعلم أنَّ وقتًا سوف يُقبلُ
ليس مثل زمانهِ زمنٌ
ولم تُرصدْ عجائبهُ بأىِّ أوانِ
ماضيكمُ عزٌّ تقاعد عن مطالبِكم
وآتيكم يطالبُكم بأن تأتوا إليه
فإنه فى قصره الألفى لا يأتى إلى أحدٍ
فغُذُّوا الخطْوَ.. غذُّوه.. بغير توانِ
إن لم تَصرْ أهرامُكم ـ يا أهلَ مصر ـ مِنصَّةً
من فوقها سفنُ الشموس تُقلُّكم نحو السنى
فلتهدموها مرتينِ
فقد بناها للصعود البانى

لم يَبْنها القدماءُ يا قومى مصاطب للقعودِ
و لم يقولوا فى المتونِ: هنا يقيم المجد بالمجَّانِ

* * *

يا سيَّد النظرِ البعيدِ
كأنَّكَ اخترتَ الصعودَ إلى السماءِ
لكى ترانا جيِّدًا من (فوقَ)
إنَّا لا نرى إلاَّ خُطانا
فى زحامٍ متخمِ الأسواقِ بالسيقانِ
الكلُّ يركض حولنا
ويطير صوب بداية العصر الجديدِ
و لم نزلْ نمشى الهوينى
لم نزل نخشى على إيقاعنا
من ردِّ فعل الركضِ والطيرانِ
كنتَ الذى أشعلتَ فى أهدابِنا قنديلكَ السحرىَّ
(صحِّ النومَ) صحتَ
و لم نزل متمهِّلين
أليس عندكَ ما تحرِّضنا به للقفزِ
بعد (كناسة الدكَّانِ)

* * *

يا سيِّدَ النظرِ البعيدِ
وصائد الطير المحلِّقِ فى سماءِ اللهِ بالتحنانِ
يا أيها الصوفىُّ تقبُع فوق (دكَّتكَ) العتيقةِ
فى الضريح الزينبىِّ تحدِّث الأحفادَ فالأحفادَ
عن لغةٍ مضمَّخةٍ بماء الوردِ والريحانِ
يا أيها المَلَكُ البليغُ
تُرى لماذا أنتَ حتى الآنَ
تسكن بيتَكَ المنصوبَ فى الأجفانِ
حقًّا لماذا أنت يا يحيى هو الحلم الكليمُ
كأنَّ وجهَك ـ سيِّدى ـ حرفٌ سرَى فى روحِنا من سورة الرحمنِ
من عالم الرؤيا تخاطبُنا
ورغم الموت لا تعصى إرادةَ نُطقِكَ الشفتانِ
من عالم الرؤيا تكاتبُنا
فما زالت أصابعك النحيلةُ تُمسكُ القَلَم النحيلَ
وترسل الكلماتِ أطيافًا من الوجدان للوجدانِ
أنتَ الذى يروى حدائقَنا بعطر محبة الأحبابِ
مازالت زهوركَ وهى تمنحنا الشذى
تدعو بأن يهِبَ الإلهُ مراتعَ الفردوس للبستانى

* * *

هذى رسالتُك التى أرسلتَها
من جنَّة المأوى على عنوانى
ماذا تقولُ بها
سأقرؤها وصوِّبنى إذا أخطأتُ
أنت تطلُّ من خلفى على حرفى
وتنطقُ إن بسطتُ وإن طويتُ لسانى
يا أيُّها الأحبابُ
إنى ذاكرٌ ما بيننا من رقَّةٍ وعذوبةٍ
فالحب ـ بعد الموت ـ يستعصى على النسيانِ
ألفيَّةُ الروبوتِ قد بدأتْ
وإنى الآن أخشى خشيتى الكبرى على الإنسانِ
إن الذين هناك فى غرب الخريطة
أخرسوا الإنسان فى أعماقهم من نصف قرنٍ أو يزيدُ
وليس يُوجد غيرُنا للعلمِ مقترنًا مع الإيمانِ
لا.. ليس يوجد غيرنا حصنًا
لآخرِ من تبقى فوق هذا الكوكبِ المعوجِّ فى الدورانِ
هذا شمال الأرضِ يهرُبُ من جنوب الأرضِ
من بعد انْتهاب نصيبِهِ فى الماءِ والكلأ الخصيبِ

وفى العقولِ وفى المعادنِ
كيف نتركهُ يفرُّ ونحن نقتاتُ الفتاتَ
ونشتكى آهاتنا لرئيسة الديوانِ
أمُّ العواجز
أو نحمل بعضها رأس الحسينِ
وبعضَها إن ضاقت الرأس النبيلة بالأسى والحزنِ
نفرشه على سور المقام وساحة الميدانِ
وننام مغسولى الهمومِ
وغيرنا بالسبق مهمومٌ
وبالآفاق محمومٌ
وإن لم يُعْطِ للأرواح شيئًا من عنايته التى اقتصرت على الأبدانِ
الآن صحَّ الصحوُ
لا نومٌ ولا غيمٌ
بل الحلمُ الذى يسعى على قدمين بين الناس فى بلدٍ
تواتر ذكرُهُ بالحبِّ فى الإنجيلِ والقرآنِ
قال الذى قد قال أستاذى
وصافحنى وقال بمصرَ أُوصيكم
فإنَّ الله لم يخلقْ ولن

وطنًا كمثل بلادنا أبدًا من الأوطانِ
فهى الكنانةُ
صانها المولى.. فصونوها
كذلك صاحب القنديل قد أوصانى.

شعر

د. أحمد تيمور

القسم الأول

نحــو منهج نقــدى

تنقيب(*)

قلق واضطراب، شعور أخرس دفين بعدم الرضى، بالضياع، بعجز الفطرة، بشلل النصيب الضئيل والباقى من الإرادة، وبخوف مكتوم من المستقبل المجهول. حيرة ويأس إزاء تناقض الضدَّين بين القول وقائله، بين سمو المعتقدات على الورق وتضعضعها عند التطبيق فى متطلبات الواقع على يد أفراد تتحكَّم فيهم أيضًا الأطماع والغرائز الدنيا، إنهم بشر..

إحساس بالانزلاق عن الطرق الرئيسية المُشْمسة إلى الأزقة والدروب المعتمة..

الحسرة على عمر ينقضى كله ـ دون أن تسطع ولو من بعيد ومضة واحدة من الهداية ـ بين الجزئيات والتفاصيل، بين الخُرْدة والكُهْنة، والفتافيت والقشور، فى اللف والدوران فى حلقة مفرغة. الامتعاض لمذلة الانسياق كرهًا لرمح وخَّاز فى قبضة جلاب مقنع يُدْفع فى الظهر.

(*) («المساء»، ١٩٦٢/١٢/٥، الملحق الفنى والأدبى، ١، ص٤).

الجرى بغير وعى وبلا هدف، اللَّهثان المتلاحق، البصر الزائغ، اليد المرتعشة التى لا تقوى على الامتلاك ولا تُحسن الإمساك، ما من غُنْم أطبقت عليه إلاَّ تساقط منها كالماء من الغربال..

لهثان يُفسِد ويُزيِّف كل متعة، يحرق الحاضر، لا فرق بينه وبين ماضٍ ومستقبل، اختلطت الأزمنة. كل جمال سراب عابر كالبرق كأنه وهم، الأكل خطف والهضم عسير، الجوع ينغز كالمغص والشهية معدومة..

فِصام دؤوب بين المعانى والألفاظ، أصبحت اللغة فى فم اللاهث مُصَاصة قصب نزفت عصيرها. اللاهث مثقل بالدروع، مدجّج بالسلاح، إنه جاء للأرض مجىء بطل يُعِدّ نفسه لأروع انتصار فى أقدس المعارك، نصرة للحق والعدالة وهزيمة للباطل والمظالم، ولكنه سينفق كالحيوان دون أن تطأ قدمه ميدان معركة واحدة.

انتهت المعارك الكبرى، لا بغلبة طرف، بل لأن الدور «باطة»، ينبغي للمصل والميكروب أن يعيشا جنبا لجنب وقد عجز كل منهما عن معاودة الهجوم. هذا سِلْم تافه أشدُّ فتكًا من الحرب الضروس. البطل اللاهث لا انعقد الغار على جبينه وهو يرفع لواء النصر، ولا سال الدم من جثته الطعينة وهو يستشهد من أجل مبادئه، بل يقف وقفة المتفرِّج الأبله الذى وصل بعد انصراف الحكم وانقضاء اللعب.

الكأس التى يرفعها إلى فمه فيطفئ بها عطشه اللحوح ليس فيها إلا ثُمالة عَكِرة، لقد استحقَّ خَمْرَها السابقون فى خوض المعارك المنتهية فاحتسوها وارتوت بها غُلَّتهم.

يتلفت حوله فإذا كل آخر ـ حتى أقرب أقربائه ـ سرٌ محجَّب وخزينة مُقْفلة، ومع ذلك يتعلَّق وهمه بأن هناك كثيرين مثله، ينزعون مَنْزعه، وفى وطنه وعبر حدود منيعة من اللغة والجنس والمذاهب السياسية، ولكن هيهات له أن يعثر عليهم، ولو قد نجح فهو عالم أنهم، على كثرتهم، عَجَزَة مثله، مجرد أصفار سواء كُتبت طولاً أو عَرْضًا، ويا طول شقشقتهم بأن حسن النِّية يُغنى وحده عن اعتناقهم للفضائل التقليدية والابتلاء بحمل عبئها الباهظ.

وأخيرًا يدرك هذا اللاهث أنه مع عرقه المتصبب كان قد فصد أيضًا كل إيمان فى قلبه، فهو خِلْو وجَدْب معًا كالصحراء الموحشة، فصده تارة لأنه نَبَذَه عن إرادة من كثرة الشكوك، وفصده تارة لا لشىء إلا من شدة الإعياء والملل. لم يعد له مجال يمارس فيه حريته إلا إعلانه للكُفْر والإلحاد، أو ـ على أحسن الفروض ـ إعلانه أنه قد اصطنع لنفسه دينا مفصَّلا على قدِّه، لا يُهمُّه آمن به بقية الناس أم لم يؤمنوا، إنه من وحى رأسه المتضخم بذكاء مغرور.. ينمو ويتشعب كالسرطان..

أديان شتىَّ، ومن صنع الإنسان، أصبح الدين دين فرد منعزل عن الجماعة، لا دين جماعة يعتز بها الفرد، وإذا ارتقى مذهب جماعة إلى مرتبة الدين كان ثمن اعتناقه الجَبْرى له أن يتنازل عن حريته فى الاختيار أو المعارضة.

هذا هو إحساسى بالهموم الروحية التى يعانيها إنسان العصر الحديث فى بقاع كثيرة من الأرض، أفسِّر بها أمراضه العقلية

والبدنية، فلا يُدهشني منه ضيقه بالموروث، وبكل أصل قديم، وتخبّطه بين تيارات مختلفة متضاربة هو الذى اخترعها وابتُلى بها.

كل جديد يَرَثُّ فى يده سريعًا فلا يقنع به ويطرحه ليبحث عن غيره. ووسيلته فى البحث أن يُضحِّى بالمنطق وبالمفهوم والمعقول. أصبحت هوايته كما أصبح غذاؤه هو اللامنطقى واللامفهوم واللامعقول، ومن أجل ماذا؟.. من أجل الوصول بعد العناء الطويل إلى مسخ لمعنى معبر عن صدقه بأيسر عبارة وأسهل لفظ، بتواضع محمود وأدب كريم، فى أسفار حضارات سابقة لعله الآن يُزرى بها.

أفسِّر بها هذه الشطحات ـ شطحات المجاذيب ـ فى الفن الحديث، التعبير ـ فى التصوير والموسيقى والشعر والمسرح ـ ببقع سائحة، كما يقول أستاذنا توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحيته «يا طالع الشجرة» ـ «أصبح اللامنطق هو المنطق الوحيد المقبول».

ذلك أن إنسان العصر الحديث وصل بعد انفضاض المعارك الكبرى ـ كما قلت ـ لا بغلبة طرف على طرف بل لأن الدور «باطة» لم يبْقَ على رقعة الشطرنج إلا الملكان، وجميع المعتقدات الموروثة ـ كبقية قطع اللعب ـ رُمى بها فى الصندوق.

معارك دينية أولاً وقت أن كان الدين ملتحمًا بالجهاد أو التبشير، أو بمعنى آخر بالديناميكية. كان للمعارك حينئذ معناها ومُسَوِّغها. مئات من القديسين وآلاف مؤلفة من العباد الصالحين استُشهدوا فى

الدين المسيحىّ من أجل الخلاف على العقيدة.. حتى ولو كان الخلاف هو: هل الرب ذو طبيعة واحدة أم ثلاثة. وآلاف من المسلمين اصطدموا بالسلاح وبالقلم حول الرأى: من كان أحقّ بالخلافة أبو بكر أم على؟

كل هذه المعارك خبت مع الزمن نارها وفقدت معقوليتها. توارث إنسان العصر الحديث دينًا استاتيكيًّا لا ديناميكيًّا، فأخذ يقلِّبه بين يديه ويمتحنه دون عاطفة مشبوبة ودون توقير، وسهل عليه أن يسأل نفسه:

هل الدين كيان متماسك لو نُزعت منه، ولو طوبة ضئيلة، لانهدم كله لأنه من وحى الله لا من صنع البشر، فلكل حرف قداسة الرسالة جميعها، أم أنه كيان قد خضع فى بعض أجزائه ـ لأن رسالته إلى البشر فى الأرض ـ لمقتضيات المكان والزمان، فهى من ثَمَّ قابلة للتطور والتعديل مع تبدُّل الزمان والمكان؟

إذا كان ذلك كذلك فما هى هذه الأجزاء الثانوية التى لا تدخل فى صميم الدين؟ ومن يضمن أن العبث بها لا يجور على هذا الصميم ذاته؟

وأخذ يسأل أيضًا عن الطقوس ويراها طرقًا تؤدى إلى غاية، فليس لها إلزامها وخطرها إذا استطاع الوصول إلى هذه الغاية من طرق أخرى، بعضها أيسر وأقرب إلى الفهم، أم أن الطقوس والغايات كيان متماسك لا ينفصل بعضه عن بعض، فالطقوس غايات هى الأخرى؟

وانساق الإنسان شيئًا فشيئًا وهو يزداد كبْرا وافتتانا بنفسه إلى الاعتقاد بأنه حرٌّ وقادر على أن يصطنع له ـ لاستعماله الشخصى ـ دينًا مفصَّلا على قَدِّه ـ هناك من يجهر بهذا الرأى ولا يخجل منه، وهناك من يكتمه فى قلبه ويظل مع ذلك سائرًا فى الطريق المعبَّد القديم، إمّا من خشية الصدام، وإمَّا من شدَّة المكر ليضمن الحسنيين معًا إذا تبين بعد الموت أن رأيه كان خطأً.

* * *

وقد ساعد على هذا الانزلاق عاملان:

العامل الأول: الموجة التى عمَّت أوربا فى القرن الماضى لفصل الدين عن الدولة. أصبح الدين دين فرد معزول لا دين جماعة يعتزُّ بها الفرد، أُلغى من جواز السفر فى فرنسا مثلا سؤال الدولة لك عن دينك، هذا شأنك وليس للدولة شأن به، إذا أراد رجال الدين أن يفتحوا مدرسة فهم أحرار، ولكن الدولة لا تعينها بمليم واحد؛ لأنها أقامت إلى جانبها مدرسة لجميع أبناء الشعب بلا فارق.

وقد ارتبطت موجة فصل الدين عن الدولة بنمو الأنظمة الديمقراطية القائمة على أساس المساواة فى الحقوق بين جميع أبناء الشعب دون نظر إلى أصولهم أو دينهم أو ثروتهم. لا غرابة أن كان أول المنتفعين بهذه الأنظمة الجديدة هم الأقلية اليهودية فى كل دولة غربية، إنهم يحتفظون بعقيدتهم الصهيونية وبجنسيتهم فى الدولة التى يحلمون بإنشائها، ثم يفوزون فى وقت واحد بجميع حقوق

المواطن فى الدولة التى تؤويه. فى جيب كل يهودى من جوازات السفر اثنان على الأقل: جواز إسرائيلى وجواز من البلد الذى يقيم فيه ويزعم أنه من رعاياه.

لذلك يخيَّل إلىّ أن اليهود هم الذين عملوا، أكثر من غيرهم، على الترويج لهذه الأنظمة الجديدة بدعوى نُصرة الديمقراطية والعدالة والمساواة. وما فعلوه فى فرنسا وغيرها من دول أوربا المسيحية فعلوه أيضًا فى تركيا الإسلامية. لا عجب أن النائب الذى سلَّم السلطان عبد الحميد قرار عزله توطئة لإنشاء برلمان ديمقراطى كان رجلاً يهوديًّا.

والغريب أن اليهودىّ كما تحجّر داخل حارته تحجَّر أيضًا داخل معتقداته، فكل الزوابع والأعاصير التى هبَّت على الدين المسيحى والإسلامى لا نسمع بشىء يماثلها قد هبَّ على الدين الموسوى. فلم يكن لانقسامهم إلى شعبتين أى أثر فى آدابهم وفنونهم أو فى سياستهم، هذا خلاف محبوس داخل قمقم، مخبوء داخل المعبد.

والواضح أن إنسان العصر الحديث لم يجد فى الدين الذى فصّله على قدِّه أقل سعادة أو اطمئنان، بل أحسَّ أنه مفطوم عن ثدى أمه، ومن هنا صرخاته المدوية التى يشكو بها وحدته وضياعه.

وقد بلغت الثورة على الدين الموروث عن أقوام غرباء قمَّتها فى رأس رجل مخبول اسمه هتلر. إنه جُنَّ بمعصوميته عن الخطأ، وجُنَّ بعظمة شعبه، فكيف يتلقى دينه من يد رعاة أغنام جهلاء متأخرين يعيشون فى أرض مجدبة؟

وقد روى لنا هيرمان رواشننج خبر جلسة لهتلر وهو فى عز مجده مع نفر من أنصاره، لم ينقطع خلالها عن الهجوم على الدين اليهودى والمسيحى، ويؤكد أن النازية هى الدين الجديد الذى سيحرِّر البشر ويرفع عنهم إصرهم ويفكّ أغلالهم. دين جديد أساسه العودة إلى الطبيعة. ولعل هزيمة هتلر لا ترجع إلى أَفَن رأيه فى الحرب فحسب، بل فى طبيعة الإنسان بصفة عامة.

ثم جدّت مذاهب اجتماعية أرادت أن تَرْقى إلى مرتبة الدين، وزعمت أن الفرد سيجد فيها طمأنينته وسعادته، لأنها ستحل جميع مشاكله، وتجيب على كل أسئلته، وأنها جديرة بأن يهبها كلَّ قلبه وعواطفه واتقاد ذهنه ودمه. إنها أيضًا تجهل طبيعة الإنسان، فكيف لها أن تزعم هذا الزعم، وهى باعترافها مذاهب مادية لا علاقة لها بالروح؟

لقد أصبح الكلام عن الدين من قبيل النكت التى يضحك لها قعداء الصالونات، كهذا الذى قال إنه طار فلم ير هذا الإله الذى يتحدثون عنه.. هذا نوع من المزاح، لا أكثر ولا أقل، ما أسمجه حين يكون الموضوع هو عين الجِدِّ.

* * *

والعامل الثانى: الذى ساعد الإنسان فى العصر الحديث على الإيمان بأنه قادر على أن يصطنع له دينًا مفصَّلا على قدِّه هو الصدام بين العلم والدين وزَعْم العلم هو أيضًا أنه سيحل كلَّ مشاكله ويجيب على كلٍّ أسئلته.

وحتى فى هذا الميدان انتهت مع الأسف معاركه الكبرى، لقد كاد جاليليو أن يفقد حياته من أجل كشف علمى ويموت شهيدًا.

انتهت المعارك هنا أيضًا لا بانتصار طرف على طرف، بل لأن الدور «باطة» تحوَّلت الديناميكية هنا أيضًا إلى استاتيكية آسنة، لم يعد النزاع بين العلم والدين يثير فى قلب الإنسان فى العصر الحديث ما كان يثيره فى أجداده من لهفة على الاستشهاد من أجل الدين أو من أجل العلم. لقد طمس العلم التطبيقى ومنافعه كل بروق المعارك السابقة التى لم تكن تنظر إلى المنفعة، بل إلى الحق أين هو.

مأساة العصر الحديث هى أنه ثُمالة كأس، هى فى الوصول بعد انفضاض المعارك الكبرى، هى فى التحول من الديناميكية إلى الاستاتيكية الآسنة.

محاولة(*)

١- هذه محاولة فى الفهم لا فى التقييم، سأتحدث عن تقسيمات لا عن أفضليات، قد يوهم الكلام فى مبدأ الخطو أنه بحث نظرى بحت، لا يسفر عن فائدة عملية، أو عن إضافة جديدة تنير غموضًا باديًا أو مكنونًا، أو عن مبدأ فاصل يُقاس عليه ويُسترشد به، فيُحِق ما سلف من حقٍّ ضائع، ويُزْهق ما مضى من باطل شائع. وقد يتبيَّن ـ فيما أرجو ـ إذا سرنا قليلاً أن الفن هو الآخر بضاعة مختلطة، وأن مجرد ترتيب هذه البضاعة حسب أنواعها يُعِين على تقدير قيمتها، مع أن الترتيب لا يزيد أو ينقص من هذه القيمة.

ثم يتبين فى نهاية الأمر ـ فيما أرجو أيضًا ـ أن الترتيب الجديد الذى أقترحه ـ دون فرض أو إلزام ـ لم يستقم إلا لأنه جرى عن غير عمد على الخيط الذى يُنظِّم صور الفن المتباينة المتلاحقة على هيئة تكشف،

(*) («المساء» ١٢/١٢/١٩٦٢، الملحق الفنى والأدبى، ٢ ص٤).

إذا تم الترتيب، عن ملامح وجهه، كهذه اللعبة من لعب الأطفال التى يُنثر لهم فيها مكعبات عليها فتات من رسم فى خطوط وألوان ثم يُطلب إليهم أن يضموا بعضها إلى بعض لتتألف منها فى النهاية لوحة كاملة ليس لها إلا وضع واحد، وكانوا يجهلونها من قبل.

والخيط الذى يَنْظِمُ صور الفن المتباينة المتلاحقة ليس هو بالخيط الأوحد كما فى لعبة الأطفال، أصحُّ وصف له أنه الخيط الأكثر اعتدالاً، فليس فى الفن رأى أوحد، أو رأى قاطع لا بديل له، أو رأى يحتكر الصدق كله لنفسه. كل الأحكام نسبية، فملامح الوجه لن تتبين لنا إلا فى صورة تقريبية.

* * *

٢- ولا شىء أضرَّ بالفن ونفع فى آن واحد كما فعلت كثرة التقسيمات إلى مذاهب ثم إلى مدارس. تنفعه لأن هذه التقسيمات إلى مذاهب تعكس تطور التاريخ من جيل إلى جيل، فتؤكِّد قيام الصلة بين الفن والمجتمع. إنها علامات دالة على الطريق لأنه ضائع أبدًا وراء الأفق، هيهات للنظرة أن تحدس انحناءاته من قادم أو أن تقيس طوله أو أن ترى غايته، والتقسيم إلى مدارس فى الجيل الواحد هو بمثابة الأطُر التى لا تُطلب لذاتها، بل لجَمْع الشتات المتجانس وضمِّ أصحاب الشبه الواحد جنبا إلى جنب، لينفصل عنهم الغرباء والأدعياء. المذاهب والمدارس برامج توزع على سِنى الدراسة فى الجامعات، أو عناوين يسهل الكشف عليها فى دائرة المعارف.

وأضرَّته من حيث تصويرها للانتقال التاريخى من مذهب إلى مذهب بأنه ثورة هدّامة لا نُمُوّ عضوى طبيعى، ومن حيث إيحاؤها بأن خصائص كل مذهب جديد مبتكرة من جذورها إلى فروعها كأنها مبتورة الصلة بالماضى. النسبى عندها أصبح هو المطلق، والمؤقت هو الدائم، وبعض الحق هو الحق كله، والظنى هو المستيقن، والتقريبى هو الكامل الصحيح. وهذا النمط من التفكير تتعذر عليه رؤية الكل من خلال الأجزاء، أو الاهتداء إلى الخيط الناظم السابق ذكره، وعندئذ تصبح الأجزاء وهى فى الأصل نابضة بالحياة مجرد أشلاء جُثَّة موضوعة على منضدة التشريح، لا ندرى هل ينقصها أم لا ينقصها عصب من الأعصاب التى يكمن فيها سرُّ حركة البدن، من أعنفها إلى أهونها، كأهداب العين حين تَطْرِف.

* * *

٣- فمن أمتع قضايا الفن تقدير نصيب الموروث والمبتكر فى كل مذهب جديد.

وزعماء المذاهب الجديدة ـ شأن كل مُحْدث نعمة ـ مجبولون على الزهو والطنطنة بأنهم فى جيلهم أبرّ أبنائه، فهم أقدرهم على فهم خصائصه وعلى تبصيره بالدور البكر الذى كُتب عليه أن ينهض به فى سعى الإنسانية الدائب للكشف عن الحق والصدق والجمال، وعلى تبصيره بأسرار ضميره وقواه الكامنة، وعلى تحريك هذه القوى من مهاجعها وتجميعها فى تيار دافق. لهم افتخار بأنهم هم الذين أبوا

وحدهم الاستنامة لعنعنات بَلِيت ـ فى حكمهم ـ واستنفد الزمن صدقها ووظائفها، إنها جُثَث ينبغى أن تُدفن لئلا تفسد الجو والمنطق والنظرة السليمة. أصبح الجيل غير الجيل، فما يصح لهذا لا يصح لذاك.

منهم الفارس المحارب الجموح الذى يزهو بقدرته على العنف إلى حد الثورة الهدَّامة، لا يتورع عن الإزراء بمن سبقه وتسفيهه والبصق فى وجهه، لو كان رجلاً لما نكص عن طعنه بخنجر.

ومنهم راهب الفكر المتأنق، رب الحِجى والنُهى، الذى يكتفى بالرفض ـ والرفض عنده قتل ـ وبوضع علامة الإلغاء وهو يمطُّ شفتيه، أو طىّ السجل وفتح صفحة جديدة وهو يهزُّ كتفيه.

ولا ضَيْر ولا تناقض عندهم جميعًا أن يدينوا أحيانًا بالاحترام والتقدير لمن سبق سابقيهم حتى يرتدوا إلى الشعوب البُدائية فى فجر التاريخ أو الساكنة إلى اليوم فى مجاهل إفريقية، ويزعمون أن هذه الشعوب أبرياء طُلَقاء من الزيف الذى أهالته المدنية على الطريق، وأنها شعوب عندها المُثُل التى تُحتذى فى الفن؛ لأن غرائزهم كلها فى الأوْج، لم تنحرف أو تفسد. فالتمرد إذن هو ثورة أبناء على آباء لا على أجداد الجدود. ولكن مهلا، كما فعلوا بآبائهم سيفعل بهم أيضًا أبناؤهم..

إنهم يصورون أنفسهم فراشات تعتنق النور وتمدُّ أجنحة وَشْيها عُجْبا، لا علاقة لها البتة بديدان الجيل الماضى. محال أن يصدِّقوا أن

هذه الفراشة هى هذه الدودة بعينها التى غيَّبتها الشرنقة. (وانطلاق الفراشة من الشرنقة له من التحطيم والدَوِىِّ ما يماثل ولادة كل مذهب جديد) هيهات أن يروا أن الانتقال من جيل إلى جيل ليس تحوُّلا من أصل إلى أصل، بل هو نمو عضوى طبيعى، أو أنه فى أعنف صوره (ميتامورفوز)، المخلوق واحد والإهاب مختلف.

* * *

٤- ولا أقول مع القدماء «هل غادر الشعراء من مُتَردَّم» أو «لا جديد تحت الشمس» فإننى أكره الشمول والأحكام القاطعة فى الفن، وإنما أقول إن كل جديد مبتكر لا يخلو من عناصر موروثة، إنها قد تَخْفى فى بعض الأحيان ولكنها هناك هناك. يقضى بهذا أن تيار الفكر والشعور والغرائز والمزاج (وهى عُمُد الفن) فى أمة من الأمم مفطور على العناد وقدر كبير من الثبات. إنه لا يتحول لأول إشارة ولا يُسْلم قياده إلا بعد صراع طويل.

هيهات أن يتغير معدِن هذا التيار فجأة من ضد موروث إلى ضد مبتكر كله، ثم إذا خَصَصْت الأدب بالكلام تجد أن كل تعبير لابد أن ينصبَّ فى لفظ، والألفاظ أوعية ثابتة، وقد عاش وسيعيش أسيرًا لقوالب اللغة ومنطقها، بل أكاد أحسُّ أن اللمسة من فرشة الرسام أو الدقة من إزميل النحات أو وضع علامة منمَّقة فى كراسة النوتة بيد الملحن إنما هى ألفاظ كامنة فى الذهن لم تنطق لأنها لغة واحدة، منها الناطق ومنها غير الناطق، وكلها مجبولة على الثبات.

٥- التحول من جيل إلى جيل هو بمثابة تبدُّل الأزياء تبعا لتبدُّل الأذواق، ولكن البدن داخل الثوب لم يتغير، وأصدق الفن هو الذى يخاطب المعدِن الأصيل فى كل شعب كما يبدو فى آخر زى له.

ولا بأس أن أُقلِّد شقشقة المناطِقة فأقول: لو لم يكن موروث لما كان هناك مبتكر، فليس إلا بوجود الموروث تتم المقابلة وتتبين الفروق. وما دامت له هذه الوظيفة فهو حى وإن ثوى فى قبره. كيف نفهم إبسن أو بيكيت أو بيكاسو إذا لم نفهم شكسبير وبيرانديللو وجويا صاحب لوحة «تفلية النمل».

فهل تستطيع أمة متخلِّفة أن تكتفى باقتطاف الثمرة وتزعم أن من بذرتها ستنمو فى تربتها شجرة مماثلة؟

فتح البــاب(*)

أول جملة فى كتاب جومبريش عن تاريخ الفن تقول:

«ليس فى الوجود شىء قائم بذاته اسمه الفن، إنما الموجود هم الفنانون ليس غير».

أحببت هذه الجملة الافتتاحية التى أقتطعها وحدها من المؤلف دون نتائجها عنده؛ لأنها باستقلالها هذا تفصح ـ رغم إيجازها ـ عن المزاج الذى جُبلتُ عليه ولا حيلة لى فيه (ما أكثر لقاءنا لكلمة مزاج فى هذا البحث!)، وتعبِّر عما كنت أحس به وأريد أن أقوله. هى خير دعامة للرأى الذى سأدلى به فى متاهات تعدِّد الانقسامات فى الفنون إلى مذاهب ومدارس، هى ضغط الزناد فى انطلاق تململى المكتوم من النقد فى العصر الحديث ـ عصر الآلات الضخمة التى يقف أمامها الإنسان العملاق صانعها وقفة القزم الضئيل، عصر التزمت والكبت

(*) («المساء»، ١٩٦٢/١٢/١٩، الملحق الفنى والأدبى، ٣ ، ص٤).

والخشية الشديدة من الإبانة عن النفس للشعور بتلوُّنها أو شذوذها أو مخاوفها السخيفة.

ويجمل بى أن أقتصر فى الاستشهاد بالأدب القصصى وحده؛ لأنه أكثر الإخوة إبانة لى ـ بحكم تجاربى ـ عن حِدِّة الخلافات مع أن أسبابها تتشابه فى جميع الفنون.

وسبب تململى هو غُلو هذا النقد فى فصله وبتره بين العمل وصاحبه، فى دفعه للعنصر الإنسانى ـ كما فى المصنع ـ شيئًا فشيئًا إلى الوراء بعنف وكراهية حتى يختفى، فى نفيه عن هذا العنصر الإنسانى كل ما يصلح للتأثير فى الحكم على عمله، إلى الحدِّ الذى بلغ فيه تدخل الكاتب للإفصاح مباشرة عن نفسه يعد جريمة لا تغتفر، فى تجميده لقواعد العمل وإحاطتها بهالة من الحتمية كأن قوالبها الحديدية هبطت من السماء، إلى حد أن العمل الجديد يُرْفَضُ ولا يُقْبَلُ إذا لم يدخل، ولو كرها، فى أحد هذه القوالب.

كثر الحفاة لا لشىء إلا لأنهم لا يجدون حذاء مصنوعًا يطابق مقاس أقدامهم، وقل الإنجاب لقتل كل ولد غير شرعى فى نظر النقد بدعوى أنه لا ينتسب إلى أب معروف، ولا يهم أنه ينتسب قبل كل شىء إلى المنبع الأصيل: إلى النفس البشرية.

وفلوبير هو «سافونارولا» هذا الاتجاه، قديسه النازى الذى لا يعرف الرحمة ولا يقبل التوبة، يسمل ويذبح، تمامُ الإيمان عنده أن يغمس المُعَمَّدين فى الماء حتى تزهق أرواحهم وتخرج له جثث

طاهرة، المهم هو الإقرار المكتوب لا النية وراءه، النقص فى جانب تسقط عليه صاعقة من فورها ولو عوضته زيادة فى جانب آخر، هذه مسألة وتلك مسألة، فالذنب عنده وإن خفى مستقل عن كل ما يشفع له من فضائل بيّنة.

من أجل هذا الذنب وحده تموت أنت وفضائلك حرقًا على المشعل، أنت عنده لست بعبلك، بتداخل سراديبك، بميلك إلى الزعم بأن لا ضير ولا خطر أن تضيف بعد الشهادة قولك: ولكن.. بس.. إنما.. حتى ولو اعتذرت فهمست بأدب: ولامؤاخذة، عن إذنك إذا سمحت لى، من فضلك.

بل أنت عنده نطق باللسان. الهلاك إذا اختل فى مطابقته للنص ولو بحرف، ولو بهمزة وصل، ولو بنقص نقطة تحت الباء.

وفلوبير هو أيضًا «أليكترا» هذا الاتجاه كما وصفها «جيرودو»، إنها من أجل الدفاع والعدل والحق توقظ المظالم والأباطيل من رقادها، ومن أجل بسط السكينة تقلق جميع الناس.

لقد عكف فلوبير على أعماله اعتكاف المريض عن الناس، وأفصح عن غرائزه المختلة بنسبتها إلى أبطاله، وبقى هو فى دائرة النور، وخطوه لابد أن تكون على صراط مستقيم لأن أحدًا ليس من حقه أن يرى هذا الصراط..

* * *

مبادئ كثيرة تولد وهى صحيحة لأنها نتيجة حمل استكمل مدته، ووضع جاء فى تمام أوانه، ولكن التطبيق يكون لها بمثابة الأنياب الناهشة فى فم مطيع، القبلة على الوجه أو اليد مضى بها شدة الإعجاب والحب والتوقير حتى تنغرز الأنياب فى اللحم وتفرز السم البطىء، فلا يكون نمو هذه المبادئ فيما بعد إلا نمو تفسخ داخلى تحت سطح لايزال برَّاقًا.

لقد أراد فلوبير أن يقيم القصة فنًّا له أحكامه الضابطة لماهيته وشكله، فنًّا مستقلا عن المقامة والمقالة والمواعظ والخطب المنبرية والأبحاث الأدبية والنفسية والاجتماعية، مستقلا عن السيرة والتاريخ المتخيل والريبورتاج الصحفى. لم يقل أحد إنه ينكر قيمة هذه الأنواع من القول على شريطة أن يبقى حتمًا كل فرع فى مجاله.

أما القصة فهى فن مستقل عنها كما سبق القول. وسيلتها الوحيدة هى التعبير بالحادثة، وبالتفاعل المستمر بين أشخاص القصة والمؤثرات المتجددة التى تحيط بهم، يتدرج نموُّهم إلى غايته المقصودة دون وضع خط تحتها وإلا أصبحت موعظة.. غاية تتمثل فيها حدة أزمة، ثم تنحل فتسفر النتائج.. وهى نتائج غير نهائية لأن القصة شريحة من الحياة وليست كل الحياة، فالنتائج نهائية ولكن بالنسبة لما سبقها من الحوادث التى رأت القصة عن عمد ـ وأحيانًا بلا حكمة ظاهرة ـ أن تقتصر عليها، لأنها هى وحدها التى تخدم غرضها.

كلام طيب ومبدأ نُسلِّم أنه صحيح لأن الحكم منصب على مولده لا على نموه بعد ذلك عبر مراحل العمر، ودع عنك ادعائى الجرىء بأن فلوبير صنع من فرضه ـ أو قل من مزاجه المنفرد به ـ قانونًا صارمًا ألزم به بقية الناس ـ الأصحاء والمرضى منهم على السواء، وتعال لنرى معًا ماذا جرى لهذا المبدأ عند التطبيق حين تلقفه الأتباع الغلاة المتحمسون.

والأتباع دائمًا أشد حماسًا من السيد، هم أكثر منه قسوة وأقل رحمة.

لقد أكد هؤلاء الأتباع، تأكيدهم لعقيدة منزلة، أن قيمة القصة، وبالتالى أحقيتها فى الوجود هى ذاتها فى ذاتها إذا استوفت شرائطها التى علمتها، فليس المطلوب من القارئ أن يتعظ (والوعظ هو أبغض الحلال عندهم) بل ألا يقتنع بشىء، لأن القصة ـ كما رأيت ـ تفضل الموت على الإفصاح بأنها تدافع عن شىء أو تهاجم شيئًا بكلام واضح سافر.

إن كنت تريد أن تستخلص شيئًا فهذا شأنك لا شأنها ولا شأن المؤلف.. لقد عاهدك أن يختفى، أن ينفُضَ يده من المسئولية، بل قد يذهب السخف ببعض الحمقى من المؤلفين أن يقولوا لك بلا حياء أو كسوف إنهم يخلقون أبطالهم وهم على يقين بأن إرادتهم ستبقى مسيطرة عليهم، فى اليد زمامهم، فإذا بهم ما يكاد البطل الواحد منهم يتعلم المشى حتى يهرب من المؤلف ويستبد برأيه، ويرفض كلَّ

الرفض أن يؤدى الدور المرسوم له ويُصرُّ على أن يُنشئ له فى الحياة مذهبًا مستقلاً قد يكون على الضد مما أريد له. ويضيف المؤلف: وماذا أفعل فى هذا الولد المزبلح وأين مسئوليتى؟

المطلوب الأوحد من القارئ وهو يجوس خلال القصة ويعاشر أبطالها أن ينعم بلذة جمالية، فالقصة ليست قضية أخلاقية، بل ذهب هؤلاء الأتباع المتحمسون فى التطبيق إلى حد القول بأن القصة خارجة عن نطاق الأخلاق.

وأيضًا أقول: هذا الكلام طيب ولا بأس به، ولكن كان من شأن الغُلُو فى التطبيق أن انفتح باب فسيح يفلت منه بسهولة كل مريض يعكس فى قصصه مزاجه المعتل، وهو عالم أنه ناج من اللوم لأنه سيقول لك:

ليس هذا كلامى بل هو كلام كان لابد أن يصدر عن فلان أو فلان فى القصة. بل منهم من يقول: إننى مقسّم على جميع أبطال القصة، فكيف تصيده؟

ورأينا مؤلفين لا تظهر مهارتهم ولا ينكشف إلحاحهم إلا عند وصف الغرائز المنحطة، فإذا أردت أن تحاسبه قال لك: حاسب بطل القصة ولا تحاسبنى. واختلط من يأتى لك بالدمامة على بلاطة ويصفها لذاتها ومن يجلو بشاعتها للتنفير منها وتطهير القلوب من غوائلها.

ويقول الجميع: كان هذا مما يقتضيه «الموقف» فى القصة أو مما يطابق الخط البيانى للبطل أو ما ينسجم وبيئته.

ورأينا شخصية ترمز لرجل فتنسب له نقيصة ليست فيه لا لسبب إلا لأن المؤلف جعل الرمز البديل يعيش فى وسط منحدر تعتبر فيه هذه النقيصة علامة على السماحة وخفة الدم. والمؤلف أبعد ما يكون عن نية تحقير الأصل، فإذا سألته لماذا يفعل ذلك أجابك: كان لابد أن تنسجم جميع أبعاد الرمز الذى اهتديت إليه.. لعمرى إنها تضحية بالصدق من أجل وهم باطل..

واستشرى البلاء حينما استفحلت القصة وطغت على بقية فنون القول، وتهافت عليها الناس حتى أصبحت أهم غذاء عقلى وروحى لهم. ثم يزداد البلاء درجة أخرى حينما تنتقل هذه القصص إلى شاشة السينما فى أمكنة تغص بجموع غفيرة من الناس يتمثل فيهم ـ لا فى قارئ الكتاب المنفرد ـ ضمير المجتمع.. فيهم الصبى والمراهق والشاب الغرير، لا يجلسون وحدهم بل فى صحبة آبائهم وأمهاتهم، وكان يخف الضرر لو ذهب إليها الأبناء وحدهم والآباء وحدهم.

* * *

ولكن الجريرة الكبرى للغلو فى التطبيق هى عندى صرف الاهتمام عن صاحب الأثر إلى الأثر ذاته، فليس فى الوجود شيء قائم بذاته يسمى الفن، بل الموجود هم الفنانون وليس غير، هم العباقرة الأفذاذ الذين ينشرون النور فى هذه الأرض، فى جمجمة كل واحد من الأسرار والقوى ما يماثل فى الروعة جلائل المعجزات الخارقة. فالمطلب الجدير بالتقديم هو أن نعرفهم من أجل أن نعرف مزاجهم،

لا أن يطلب منهم أتباع فلوبير أن يختفوا وراء الستار.. وألا ينطقوا إلا بفم الغير الذى لا يطابقهم.

وليس قصدى هدم مذهب فلوبير، بل الكفكفة من غُلَواء التطبيق.. إفساح فى مجال الحرية لا فى مجال القيود، وإنما أصدر فى هذا الرأى عن مزاج جُبلتُ عليه لا أُحجم عن كسبك إليه ولو وقعت فى عين التهمة التى عبتها على غيرى.

جـد وفكاهـة(*)

تبدأ كل مدرسة فى النقد بالرغبة الخيرة فى إلقاء ضوء ساطع من عملها على دائرة يتحرك فيها القارئ بأمان، ثم تنتهى وهى متزمتة بأسره داخل هذه الدائرة، فكل شيء خارجها يعتبر عثرة وظلا.

وبدافع من النفور من هذا الأسر ومن غلو النقد فى التركيز على القيود وتجميد القوالب وحصر الأغراض، ومن الخشية أن يؤدى تعدد المذاهب إلى التشويش لا إلى التوضيح، وأن يترتب على التقسيم إلى زوايا تفتيت الوحدة المتكاملة لا كشف أعماقها، أريد للقارئ أن يصحو لنفسه وأن يكون لقاؤه للأثر الفنى لقاء وجدانيًّا مباشرًا حرًّا غير مرتبط بشرط محال على المستقبل وإنقاذه من يد غيره.

أريد له أن يتمتع بالأثر بقدر ما يهوى، وأن يفيد منه حسبما يحبّ، وألا يخجل إذا لم يفهم أن يقول إنه لم يفهم. وله بعد ذلك من

(*) («المساء»، ١٩٦٢/١٢/٢٦، الملحق الفنى والأدبى، ٤ ، ص٤).

هذا الفوق لا من التحت ـ أن يقرأ النقد وقد عصمه ما ملك من حرية وإرادة أن يُساق سوْق القطيع ـ أريد فى كلمة، أن أعيد التعادل بين القراء والنقاد ـ إنه تعادل يمثل تعادلا بين عهدين عرفهما الأدب: عهد الشروق حين كان النقد جزءًا من الأدب غير منفصل عنه، والعهد الحالى ـ ما أشبهه بالظهيرة فى يوليو القاهرة ـ الذى انساق فيه النقد بعد أن طال انفصاله عن الأدب ـ شأن كل علم ينفصل عن الفلسفة ـ إلى التقوقع (أستخدم هذه الكلمة، وأمرى إلى الله) داخل أنظمته الخاصة، واستعماله لمصطلحات كالرموز يضعها بنفسه لنفسه واختُص بها دون غيره، فيكاد يختلط الاستقلال بالانعزال.

فى عهد ازدهار المسرح الإغريقى لم يكن بجانب المؤلفين ناقد محترف. لم يكن النقد قد انفصل عن الأدب، وكان الناقد هو الأديب ذاته، هذا هو أرستوفانس يتصدى لنقد أقرانه، ولكنه لم يكتب بحثًا نقديًّا يحيل فيه خصوبة أعمالهم إلى نظريات جافة، بل كتب مسرحية يسخر فيها من غُلوِّهم وتخبطهم وتجنبهم الطريق السوىّ فى نظره. ما كان أسعد جمهور المسرح فى ذلك العهد، لقاؤهم للأثر الفنى لقاء وجدانى حرٌ غير مرتبط بشرط كما قلت: كان المعنى يُعارَضُ بمعنى لا بألف تفسير، كل منها يناقض الآخر.

وهو ها ذا الشعر الجاهلى: قام بدوره التفاعلى داخل المجتمع على أتمّ وجه دون أن يكون بجانبه ناقد محترف واحد يضع النظريات ويقنِّن القوانين.. ثم نرى الشاعر الناشئ ـ حتى فى العصر الأموى أو العباسى، وهو يتلمس طريقه، إلى من كان يقصد لطلب الرأى

وعلى من كان يعرض شعره؟ إلى شاعر مثله. إنه يعرض شعره على من يُعانى مثل تجربته ويكتوى بمثل ناره، فكان الرأى الذى يسمعه بمثابة الغذاء له لا الدواء. وكان العرب يسمعون لهم جميعًا ويُدركون أن لكل شاعر منهجه ومسلكه، وينتبهون إلى ما بين الشعراء من فروق، فكان لقاؤهم بالشعر ـ كما أقول لثالث مرة ـ لقاء وجدانيًّا حرًّا غير مرتبط بشرط.

هذه الحقائق أثبتت قيمتها، وفى أى عصر؟ فى عصر الازدهار. ولكنها اليوم تبدو لنا مجرّدة من الشرف والمسُوِّغ المعقول، ونكاد نضرب كفًّا بكف من شدة الدهشة لسذاجتها وبداءتها. إن عقليتنا اليوم تعجز عن فهم كيف ازدهر المسرح الإغريقى والشعر الجاهلى دون أن يكون بجانبهما نقد محترف يكشف الطريق. هذا هو عهد امتصاص الأدب للنقد، يقابله عصرنا الذى يكاد أن يتم فيه امتصاص النقد للأدب. هذا الجو هو انبثاق المسرح الحديث، مسرح اللامنطق واللامعقول، وانبعاث أشباهه فى الفنون الأخرى؛ كالسيريالية فى التصوير كما فى الشعر. إن اعتمادهم هو على التفسير اللاحق للمعنى. فحلال لهم أن يوُغلوا فى الغموض ما شاءوا ـ وما الضرر إذا كان النقد المفسر سينقذهم ـ وعلى حين يتصبب القراء عرقًا من الجهد يضحكون هم ملء أفواههم ويقولون عن كل تفسير من التفسيرات المتعارضة: «وهذا جائز أيضًا ـ لست أدرى...» كأن علم عملهم ليس عندهم بل عند الله سبحانه. إذا كان الكلام لغزًا عند قائله فما ظنك بسامعه المسكين؟

كان الأدب لقاء بين قارئ عاشق ومؤلف معشوق، يقوم كما يقوم الحب بين طرفين، أما الآن فقد أصبح مطاردة غرامية يشترك فيها ثلاثة: مؤلف وناقد وقارئ.

.. ولست أدرى كيف شاء لى القدر فى أسبوع واحد أن أقرأ شعرًا من بيروت، وأن أحضر مسرحية من تأليف بيكيت فى مسرح الجيب. وقبل أن أقرأ الشعر وأحضر المسرحية حشدت كل قواى، وتعهدت أن أمرّ فى فترة انسجام لأملك بعدها راحتى كلها. نفيت عن روحى كل شاغل قد يسيطر عليها، وعلى ضوء بصرى الذى أفنيته فى القراءة وأنا جالس إلى مكتبى، أخذت أتتبع به السطر، أو قل ربع السطر، أو قل الكلمة الواحدة فى السطر، وجلست فى المسرح كأنى هارون الرشيد فى زمانه ليس على بالى شيء إلا المتعة، أصلحت أعصابى كما يصلح عازف العود أوتاره، ومع ذلك أخجل من الاعتراف بأننى لم أفهم إلا نتفًا ضئيلة جدًّا من الشعر ومن المسرحية.

على هذا القياس سيكون العيب الكامن فى مسرحية «يا طالع الشجرة» أنها مفهومة رغم رموزها، لأن هذه الرموز وديعة غير ضارية. تردنا إلى الطفولة حين كان الواحد يمسك فى الجمع بذيل أخيه ونجرى فنؤمن أننا حقًّا قطار يجرى على شريط.

لابد لى أن أعود إلى البيت وأطلب نص «لعبة النهاية» وأقرأه مرة للاطلاع، ومرة للفهم، ومرة لتأكيد الفهم، ثم أذهب للمسرح ثانية لأطابق بين المقروء والمسموع، ثم أخرج وأعود للنص، ثم أطلب ما

قاله ناقد عنها، ثم أذهب لأرى مصداق قوله، ثم أعود فأقرأ ما قاله ناقد آخر يهدم الأول ويأتى بتفسير جديد، فأعود للمسرح لأرى مصداق ما قاله، ثم ينبغى لى بعد ذلك أن أحضر ندوة أو أجلس على قهوة، فأجتمع فيهما بمن شاهدها لا للتشاكى بل للتصارع فيما بيننا، وأصرُّ على رأيى بعناد غير عابئ بأن العناد يورث الكفر. كأنى لأجل أن أفهم هذه المسرحية ينبغى أن أفرغ من كل شىء سواها. هذا هو حالى أيضًا مع لوحات السيريالية وقصائد مجلة «شعر».

يقولون لى: ليس المقصود أن تفهم بل أن تحس. الكلمة ليس لها معنى ظاهر، بل هو غائب فى رنين أو فى علاقات تحتانية جدًّا بين كلام سبقه وكلام سيلحقه، وليس لك أن تسأل عن مدى هذه الفواصل بين السابق واللاحق ـ وينبغى ألا تدع هذا المعنى ينفلت إلى ذهنك فإنه سيتوه وسيخيب هناك، بل عُدْ به إلى أعمق أعماقك، إلى ما تحت الوعى، إلى ما تحت الشعور.. وإيّاك أن يقابله فى الطريق منطقك الموروث، أو علمك الملقن من قديم فإن الجواب من جنس السؤال: «ليس هنا جنس»، أو بأن الألفاظ لا تترابط إلا بخيط ولو كان أوهى الخيوط «ليس هناك ترابط ـ كل شىء مفكوك».

أعترف أننى لا أملك هذه القدرة، ولو كنت دُرِّبت عليها منذ الصغر فلربما فزت منها ولو بنصيب. أعترف أننى لأجل أن أملك هذه المقدرة لا أزال فى حاجة من أجل أن أحس أن أستعين أولاً بالفهم، ولو ببصيص، تأبى علىّ فلم أستطع أن أقتبسه.

أليس هذا الوضع يعرّض الأدب والمسرح والفنون إلى الانعزال، وإلى إهدار دورها التفاعلى داخل المجتمع؟

خذ بالك، صدقنى أبعد شيء عن غرضى أن أطالب بإلغاء المسرح الحديث والسيريالية وبقية الشلة. أعترف أننى قرأت مسرحية «فى انتظار جودو» لمؤلف «لعبة النهاية» ففهمتها قدر طاقتى، وفى هذه الحدود المتواضعة تمتعت بها، ولم أطلب بعدها أن أقرأ نقدًا يثبتنى على ما حصلت منها أو يقذف بى يمينًا أو يسارًا ـ حقًّا قد قرأتها وأنا مصاب بالحُمّى وفهمتها، وأخشى كل الخشية أن أعيد قراءتها وأنا صحيح، بل تمنيت أن أترجمها للعربية، لأن الترجمة ستكون معركة لذيذة وامتحانًا لابد منه لقدرة لغتنا على التعبير عن هذا العقل العابث وهذا العبث العاقل، وإن كنت أعتقد أن رموز المسرح الحديث متصلة اتصالا التحاميًّا بأسرار لغة المؤلف، وأنه لابدّ فى الترجمة من إيجاد رموز مطابقة فى أسرار اللغة العربية ـ ترجمة مسرحية «لعبة النهاية» أمينة دقيقة، لعل هذا هو سبب زيادة غموضها علىّ.

أعود فأقول إننى لا أطالب بتحريم هذه الفنون الحديثة، من حقها أن توجد، وأن تأخذ دورها، وأن يسرى عليها كما سرى على غيرها حكم الزمن فى تطوره، ولكنى عمدت إلى الفكاهة كرد فعل لخشيتى الشديدة من غلو هذه الفنون فى الإلغاز، ومن اعتمادها الكبير على النقد، فمن شأن هذا كله وقوع هذه الفنون فى خطر الانعزال عن المجتمع والعجز عن النفوذ إلى ضميره ـ وبإفساد هذا اللقاء الوجدانى الحرّ الذى أطمع أن يتحقق ولو بقدر بين الفنانين وجمهورهم.

ومن باب الفكاهة أيضًا أتقدم باقتراح لعله يلقى قبولا. إننا لا نستطيع ـ فيما أظن ـ أن نحكم على إنسان قاصر لم يبلغ سن الرشد، أو أنه لم يستكمل الدروس التى تعلّمها للوقوف على قدميه والمشى دون أن يقع فهو فى حاجة لمن يأخذ بيده أو يسنده، فماذا يجرى للدنيا لو اتفق السادة الأساتذة الدكاترة النقاد المحترفون على أن يضربوا ـ وهو جالسون إكرامًا لخاطرهم ـ وأن يتشبهوا بعمال المصانع ـ ولو لمدة سنة ـ عن تفسير هذه الفنون الحديثة ويتركوا بخيتًا لبخيتة: الفنانين للجمهور بحيث يلتقى الطرفان وجهًا لوجه وفى حضن، لنرى ماذا يكون من أثر هذا اللقاء المحروم من كل مؤثر خارجى.

قصدت إلى الغُلُوّ فى الثورة على الغلو، فما أجمل القصد والاعتدال، وما أضعف النيّة الحسنة إذا اقترنت بالفتنة بالنفس، وما أسهل انقيادها للإيمان البطولى وعدولها عن دورها التفاعلى فى المجتمع ـ حيث الأخذ والعطاء، حيث تعلو قيمة الذى هو أجدى على الذى هو أزكى، حيث لا يطالب من العناصر الإنسانية من أجل أن تصفو وتصبح نقية أن تتبخر وتنعدم فى البوتقة ـ بل لابد أن يبقى لها ولو أثر ضئيل يدلّ على صفائها ونقائها.

النقد التأثرى الاجتماعى (*)

يدفعنى مزاج فُطرت عليه إلى أن يكون من أحبّ مطالبى من العمل الأدبى الانتفاع بثمرتين غير مألوفتين تجد فيهما نفسى راحتها ومتعتها وغذاءها المفضل: الأولى هى الدلالة الاجتماعية، والثانية هى الدلالة على مزاج المؤلف ـ وقد نبهتك من سابق أن كلمة مزاج ستتكرر كثيرًا فى هذا البحث.

أما عن الدلالة الاجتماعية فالاتجاه الغالب فى النقد الحرفى الحديث هو أن يحصر كلامه داخل العمل الأدبى، إنه عنده «هو ما هو» أو «هو فى ذاته لذاته، فهو اتجاه يميل إلى تغليب الناحية الجمالية على الناحية النفعية أو الأخلاقية، فالذى يعنيه فى المحل الأول هو الالتحام بين الشكل والموضوع، بين وزن الحادثة ووزن دورها ومغزاها وأثرها ـ وهو ما يُسمى عنده «بالمعادل الموضوعى».

(*) («المساء»، ١٩٦٣/١/٢ ، الملحق الفنى والأدبى، ٥ ، ص٤).

ثم يلتفت إلى نموّ الشخصيات وهل هو مساير أو غير مساير للمنطق المستقل الخاص الذى اعتنقه العمل الأدبى دون أن يخرج به، لا عن واقع الحياة؛ بل عن إمكانيات واقع الحياة، ثم إلى الحبكة القصصية وإتقانها ونجاح المؤلف فى التمهيد حتى نبلغ «مربط الفرس» ولا أقول «حدة الأزمة»، فقد هذا التعبير شيئًا من بكارته، ثم نهبط إلى حل تتم فيه الاستنارة ــ ويلتفت أيضًا إلى توفيق المؤلف فى توزيع هذا كله على أجزاء القصة بمقياس حكيم، وفى اختياره لكل موضع أنسب وسيلة للإبانة والتعبير، فهو ينتقل بين السرد والحوار الثنائى والحوار الداخلى، لكل انتقال موضعه وأسبابه ومبرراته وإن خفيت أحيانًا على القارئ ــ والمؤلف مطالب قبل كل شىء ألا يتدخل بكلام من عنده، بل يترك الحادثة تعبر عنه، فيتم اللقاء بين القصة والقارئ وجها لوجه دون أن يفسده وقوف المؤلف بينهما فيحجب الرؤية.

ثم إذا جاء الكلام عن الدلالة الاجتماعية حصرها هذا النقد أيضًا داخل العمل الأدبى، أى جعلها مرتبطة بالمنطق الخاص المستقل الذى اعتنقه هذا العمل الأدبى، فالسؤال الأول عنده هو هل الشخصيات مطابقة أم غير مطابقة فى تصرفاتها وأقوالها لبيئتها؟ فالدلالة هنا دلالة نسبية ولا يمكن أن تكون إلا كذلك فى نظره. فهو لا يستنكر فحسب أن يقول إنسان فى القصة كلامًا بلغة لا تطابق بيئته بل يستنكر أيضًا أن يرد على لسانه تشبيه ينبع أحد حديه من بيئة أخرى. والعقل ــ بل أقول والواقع أيضًا ــ لا يمتنع عليه تصور ورود هذا التشبيه المعيب، فمن هذا الذى يحتم أن تكون اللغة نابعة من البيئة وحدها، فأين دور

السماع أو التقاء البيئتين ولو عرضًا وصدفة، ولكن هكذا يشاء هذا النقد ألا يتكلم الفرد فى القصة إلا فى دور هذا المنطق المستقل الخاص الذى تقوم عليه هذه القصة، وكل هذا طلبًا للالتحام بين الشكل والموضوع كما سبق الذكر.

هذه هى الحجة التى يستند إليها الغلاة من أنصار كتابة الحوار بالعامية، منهم من يودّ أن تكون القصة كلها مكتوبة بها، فالعدول عن العامية إلى الفصحى فى بيئة لا تتكلمها مفسد لأبعاد الشخصية كما يقولون، بل هادم للعمل الأدبى كله.

وكان من شأن هذا الغلو فى الحتمية أن ثارت حجة مضادة تغالى هى أيضًا فى التنبيه إلى خطل غريمتها وتقول إن مضمون العمل الأدبى باعتراف هذا النقد ذاته ليس صورة فوتوغرافية لواقع الحياة بل هو إيهام بهذا الواقع، فلماذا إذن لا يسرى حكم الإيهام ومنطقه على اللغة أيضًا؟ لماذا يكون المضمون إيهامًا بواقع ثم يريدون للحوار أن يكون هو وحده صدقًا فوتوغرافيًا لواقع؟

ولست أحب أن أدافع عن أحد الرأيين أو أهاجمه. والموضوع الذى تستند إليه حجة العامية إذا قيس بنتائجه، كان القياس قياس إبرة بجبل، فليس بينهما ـ كما يقول النقد الحديث ـ تعادل موضوعى. إن الذى يعنينى هو الدقة فى التعبير سواء فى الفصحى أو فى العامية، وأرى أن أترك نفسى على مزاجها، دون تزمت أو خوف، فهو الذى يُملى علىَّ متى وأين أكتب بإحدى اللغتين.

* * *

ومن قبيل الاستطراد أحب أن أتريث قليلاً عند موقف أنصار الفصحى. كان من حقهم ومن واجبهم أيضًا إذا شاءوا ـ وأنا معهم ـ أن يقولوا عن إيمان صادق لا ينازعهم فيه إلا المكابرون. إن الأدب الجدير بالبقاء هو الذى يُصاغ بالفصحى؛ لأنها هى وحدها التى تمد المؤلف بتراثها الضخم، المتضمن كنوزها وقواها الظاهرة والخفية، هى التى تُمده، إذا صدق إحساسه بها وبما يكتب عنه، بتراكيب من وحيها صادقة كل الصدق فى التعبير لم تكن تخطر له على بال. إنه يستثير من حيث لا يدرى حشدًا ضخمًا من العباقرة الغابرين يمونونه بخير ما تفتقت عنه قرائحهم الموهوبة. وكل هذا مفقود فى العامية فهى متقلبة وفتات.

وكان من حق أنصار الفصحى ومن واجبهم أيضًا إذا شاءوا ـ وأنا معهم ـ أن يصارحوا الناس بأنهم يؤمنون بأن الفصحى هى الرباط المقدس بين الأمم العربية، وأنه من غير الجائز فى عهد القومية العربية أن نفصم هذا الرباط أو نعمل على توهينه.

ولكنك ترى بعضهم قد ترك كل هذه الحجج وراء ظهره لا لشيء إلا من الخشية من اتهامه بأنه يعمل على هدم الفن، فمال إلى التصالح، ثم وضع لهذا الصلح شروطًا مضحكة، سخيفة، فقال: تعالوا نقسم البلد بلدين، تُسلموا لنا بأن يُكْتَبَ السرد بالفصحى ونسلم لكم بأن يُكْتَبَ الحوار بالعامية..

وقد أوقعهم هذا الصلح المضحك فى مآزق كانوا هم فى غنى عنها فقد غابت عنهم مسألة فنية عويصة هى أن السرد قد يتضمن،

من غير فواصل، مونولوجا داخليًّا يتصل إليه الكلام بغير إشارة ولا بدء سطر حين يجيء موقعه ـ وكأنما يتحول الكلام من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم مع بقاء الضمائر على حالها، وينساق الكاتب مع مبدئه فيكتب هذا المنولوج الداخلى بالعامية، يدس سطورها وسط الفصحى، فتسقط عليه صاعقتهم مع أنه لم يفعل شيئًا ينقض الصلح المتفق عليه.

* * *

نرجع الآن إلى موضوعنا:

لا يهمنى فى هذا البحث من مقررات الاتجاه الحديث فى النقد كما أوردتها لك إلا قوله فى الدلالة الاجتماعية، فأنت قد رأيت أنها عنده دلالة نسبية، مشروطة بشروط المنطق المستقل الخاص الذى اعتنقته القصة.

ولكنى أحب ـ وفق مزاجى ـ أن أتجاوز هذا الحيز الضيق وأنتقل بالدلالة من النسبى إلى المطلق، وأتخذ من القصة شهادة على ملامح الوضع الاجتماعى الذى انبثقت منه القصة ـ أيًا كانت قيمتها الفنية.

سيعترض النقد على هذا الرأى ويقول: إنه تحميل تحكمى للفن القصصى لتخريجات ليست من شأنه. ثم يقول: ينبغى لصاحب هذا الرأى أن يبحث عن غرضه لا فى الفن القصصى، بل فى الأبحاث الاجتماعية المتخصصة التى لها من القواعد والشروط ما يجنّبه احتمال الوقوع فى الخطأ.

وحين أتأمل سبب ميلي إلى هذا الاتجاه الاجتماعي أجدني مدفوعًا بالرغبة في أن يكون مجال النقد متسعًا من أجل أن يطابق احتياجاتنا. وليس بين أيدينا مسح تفصيلي دقيق لمختلف الطبقات نستطيع من خلاله أن نتبين في ممثليها ظروفهم المعاشية أو همومهم الروحية.

خذ مثلاً حرج موقف المرأة المطلَّقة، فقد يتبادر للذهن لأول وهلة أنه واحد في كل الطبقات، مع أنني واثق أننا لو قمنا بهذا المسح الاجتماعي لتبين لنا أنه وقف على الطبقة الوسطى، وأن العامة لا تحس به إلا على صورة تخفيض المهر من ثمن البكر إلى ثمن الثيب، وليس لمصير الأولاد تأثير في حكمهم على الموقف، في حين أن تقدير الطبقة الموسرة لحرج موقف الزوجة المطلقة متوقف على نتائجه المحتملة على مستوى معيشتها ومقدار اعتمادها على ثروة الزوج، فكلما زادت ثروة الزوجة على ثروة الزوج قلّ الحرج، والعكس بالعكس، وقد يدخل مصير الأولاد عاملاً أيضًا في تقدير الموقف.

وقل هذا أيضًا عن مسألة زواج الصديق من زوجة صديقه، وزواج المرأة لرجل أقل منها في السن بكثير، وزواج الرجل بامرأة أقل منه في السن بكثير.. فهذه مسائل لا نتبين الآن حقيقتها في مجتمعنا إلا إذا قمنا بمسح تفصيلي دقيق للطبقات المختلفة.

وينبغي للأديب أن يكون ملتحمًا بالمجتمع، متبينًا لقياداته الظاهرة والباطنة، ملمًّا بقوانينه الأخلاقية، السماوية والعرفية، متتبعًا لتحولات اللغة من فصحى وعامية، فاللغة أتون لا ينقطع غليانه،

عملية الدعك والانصهار مستمرة، أسلوبنا فى سنة ١٩١٠ مثلاً يتضمن ألفاظًا من الفصحى ماتت الآن وخرجت من الاستعمال ونشأت بدلها أو بجانبها ألفاظ جديدة، والتحول فى العامية أسرع منه فى الفصحى، ففى خلال سنوات قليلة جدًا تحوَّل قوْل الكومسارى فى الأتوبيس للراكب من، يا بك، إلى يا حضرة، إلى يا سيد، إلى يا محترم، وإلمامه بهذه المسائل كلها متوقف بطبيعة الحال على مدى الاتساع فى محيط الدائرة.

ولكنى مع ذلك لا أجد بأسًا من أن أضيف إلى العلم المتاح لى شهادات يقدمها إلىَّ آخرون أجدها أول ما أجدها فى الفن القصصى فى الوقت الحاضر.

والناقد الذى يتجاوز النطاق الضيق لتقدير الفن القصصى إلى الكلام عن دلالته الاجتماعية المطلقة لا النسبية يثرى نفسه أولاً ثم يثرى قراءه أيضًا؛ لأنه يعينهم على التنبه لظروف مجتمعهم.

فهذه مثلاً مسألة تضخم السكان فى بلدنا، لم يكن من المتاح لى أن أحس بتعقدها وتغلغلها فى وجدان الشعب إلا من قراءة قصص الكتاب الجدد الناشئين، الذين لا يزال تعبيرهم بكرًا تلقائيًا لا يتخفى فى لفائف الصنعة، فمحور أغلب قصصهم يدور حول موضوع واحد، هو عندهم قمة المأساة، وأعنى به حيرة الرجل الذى يحب زوجه العاقر، هل يطلقها أم لا يطلقها.. وقد تكون لهذه المأساة صور أخرى عندهم تتركز فى هلع المرأة من العقم.

مسألة الإلحاح المستميت عند الطبقة الوسطى الفقيرة فى دفع

أبنائها إلى الجامعة، لا لطلب العلم بل للانتقال إلى بيئة اجتماعية لها مركز أرقى من الناحية المادية والأدبية، وتأثير هذا الإلحاح على ولاء الأبناء لآبائهم والوفاء بحقوقهم لم أجدها إلا عند قصصيين في مقدمتهم يوسف الشاروني.

في قصة «حادث النصف متر» لصبري موسى تصوير جميل مذهل لهذه العلاقة، مذهل لأنه صادق. فهو يريد منا أن نبكي مع بطل قصته على حبه المثالي الذي اغتالته حبيبته الخائنة، المتخلفة عنه فهمًا لمعنى الحب. صورة مذهلة؛ لأن هذا القديس الطاهر الباكي لا يقل عن الفتاة دعارة وغرقًا في الرذيلة.. فما أعجب أن يطلب منا هذا البطل أن نبكي معه، ولكن هذه الفعلة ليست إلا نتيجة اعتقاد الفتى أنه أرقى من الفتاة، وأن الذي يلوِّثها لا يلوثه.

وهكذا مسائل كثيرة تتبين في الفن القصصي من حيث دلالتها الاجتماعية. ومن أجل هذا قلت أيضًا إن قصص إحسان عبد القدوس ستكون في المستقبل مرجعًا هامًّا تتبين منه أحوال جيل المراهقين في الوقت الحاضر.

فأنت ترى أن ميلي إلى النقد التأثري الاجتماعي مسألة مزاج لا أكثر ولا أقل..

الوجه من خلال الأثر(*)

أول أثر للفنون الشعبية عندى هو شعور بالجمال الذى أحب مبدع الكائنات سبحانه أن يخص به الطفولة فى كافة المخلوقات من إنسان وحيوان، ثم تلهُّف فيه فرحة الظن بالقدرة على الوثوب، وألم القيد العاض للرسغين على أن يحل الآن أو فى غد لا بعده، ذلك اليوم الذى لا تنفك نفسى تحلم به من وراء ظهرى، يوم يسود فى الدنيا الخير والصفاء والنعيم وتختفى المظالم والدمامة وعذاب الآلام، يوم يُعرف الموت ولكن لا يعرف المرض. يكون فيه الفهم هو الإلهام، فهو فى غير حاجة لذكاء، وتكون لغة اللسان والضمير واحدة. إنه أيضًا يوم طفل، لم يبتل بالتكلُّف والاصطناع، لم يعانِ الكبت، لم يضطر للخداع: عالم البراءة والطهر، بل أكاد أقول عالم العُرْى، وعرى لا يُخجل لأنه نظيف.

(*) («المساء»، ٩/١/١٩٦٣، الملحق الفنى والأدبى، ٦، ص٤).

وكلمة العرى تفتح باب الكلام عن الحياء فى الأغانى الشعبية، ما أعجب رقتها وظرفها وكياستها وهى تعبر عن الحاسة الجنسية التى تشغلها أغلب الوقت بتلميحات وتوريات وكنايات ورموز وإيماءات تبلغ بها قمة التعبير الفنى: الشرب من القلة، الحمام الحاطٌ على الماء الذى فرح له الصيادون، وكل أنواع الطير رموز قديمة للجنس. ثم يفجؤنا بغتة تحول مزعج إلى التعبير الفج المباشر، كما فى أغنية «على يا على يا بتاع الزيت» وأواخر مقاطع أغنية «الحنة الحنة يا قطر الندى» حين تجيء تفريعات مقطع «لخوفى من امك لتدور عليك لحطك يا عينى إلخ إلخ» مرة بين جفنيها لتتكحل عليه، ومرة بين نهديها، ومرة فى موضع آخر تنحدر إليه هذه الأغنية الجميلة، دع عنك صراحة حكايات ألف ليلة وليلة.

ونحن ندهش وننزعج لهذا التحول لأننا نحكم من خارج الدائرة، ولو دخلناها وسرى علينا عرفها لما أحسسنا بالانزعاج، فليس هناك تحول، بل هى حرية طليقة فى التعبير، كل اتجاه فيه جائز، فليس هناك معيار خارجى مفروض قسرًا يوزن ويقاس به، هنا لا معيار سوى صدق الغريزة، ومن أجل هذا الصدق تغتفر بقية الذنوب.

ولكننا فى دور النضج ــ ولا يهمك على أى نار كسبناه ــ لا نَصدُق كل الصدق فى أمنية العودة للطفولة أو فى الادعاء بأن وجهها الساذج يكفينا، لأن تذوقنا للجمال أصبح مرتبطًا بتشابك خيوط عديدة فى نسيجه إلى درجة التعقد، لا السطح مطلبنا بل الأعماق، لا التعبير بل التفسير، لا الجزئيات بل الشكل الجامع لها، لا العمل بل علته، لا

العضو بل وظيفته، لا الغريزة الفردية بل العلاقات الاجتماعية. لم تعد الصنعة تكربنا أن أصبح لها هى أيضًا فن، إنه ليس جمال اليوم، بل هو هذا وهو فى الوقت ذاته وليد ووريث لكل ما مضى من حضارات، إنه جمال تاريخى، ومن هذا أصبح ذوق الجمال مرتبطًا أول كل شيء بمقدار الثقافة لا بمقدار الفهم والذكاء وحدهما، من أجل هذا أيضًا احتل النسبى مكان المطلق، فقد كل تعصب كرامته وجدواه، وهو خير لا شرف له إلا بفقد جانب كبير من الطمأنينة الناجمة من التعصب، فالثقافة والقلق توأمان فيما يبدو.

وهذه الخيوط المتشابكة قد صنع كلا منها فرد عبقرى. فكما أحب مبدع الكائنات سبحانه أن تختص الطفولة بجمال يمثل الشيوع، أَحبَّ أن تستقل جمجمة الفرد وحدها ـ وهى من بين معجزاته الكبرى ـ بالقدرة على تلقى الوحى، وفطنة الأسرار وكشف الحُجُب، وعلى نقل البشرية من طور إلى طور. للجموع أيضًا إرادة ولكنها لابد أن تتمثل فى فرد، بلسانه تنطق وبيده تعمل، هو وسيلة ووسيط لأنه أصلح قائد لا أصلح أجير، فجمال الفنون الشعبية التلقائى المرتبط بالحنين إلى الطفولة نستريح له ونحبُّه ونعجبُ به، ولكن هيهات له أن يرتفع إلى مقام الغذاء الكامل للعقل والروح الذى نستمده من عمل عبقرى لفرد عبقرى.

كم من مرة حضرت فيها «باليه» شعبيًا قائمًا على رقصات جماعية، لا تفرز العين بين الحشد، حقًّا إننى أبتسم بود، وأحس بسعادة كبيرة تبلغ حد الفرحة التى تدمع لها العين إذ تنزاح عن قلبى

كل مهانة خلَّفها الزيف والافتعال والادعاء وسراديب الفهم وتعقد اللغة، وباعتزاز كبير بأخوتى وبأن طينتى من طينتهم، وباطمئنان شديد لأننى غير منفصل، ولكنى أبقى طول الوقت على الأرض.

وحين يرتفع الستار على «البلارينا» العبقرية، وقد تكون أيضًا بين جموع ولكن العين لا تفرز سواها، وترقص على موسيقى مُلحِّن عبقرى، فإنى أحس وأنا فى غمرة الانبهار المحض للقلب أننى ارتفعت عن الأرض، حينئذ تشتد على بلوغ الجمال لهفة قد تعقبها حسرة، وتنطلق من أغلالها كل نوازعى للطهر والخير، وأقسم أغلظ الأيمان أن لا أسمح من بعد أن تتغلب علىَّ دناءة أو نجاسة، وأخرج وليس بعقلى أو روحى لزمن طويل حاجة لغذاء.

* * *

من أجل هذا أحب متى فرغت من تقييم الأثر الأدبى طبقًا لقواعد النقد المتعارف عليها اليوم أن أتجاوز قيمته الجمالية أو الفنية الحرفية إلى دلالته الاجتماعية كما حدثتك فى الفصل السابق، أحب أن أتجاوزها أيضًا إلى تأمل وجه المؤلف الذى لا أجده فى الفنون الشعبية، وجه الفرد الذى أمدَّنى بغذاء للعقل والروح. إن همى الأكبر أن أتصل به وجدانيًا، أن أطلَّ من خلال الكتاب على أسرار قلبه وجمجمته وأتعرف طبعه ومزاجه، واعتداله وانحرافه، وقصده وحيلته.

إن ما كسبته الإنسانية فى نظرى ليس هو الكتاب بل المؤلف، لأنه الأصل ومعرفة من هو لا تقل أهمية عن معرفة ماذا كتب ـ فالسير

أشهى القراءات إلى ـ ولا أجد بأسًا أن أضمن نقدى لكتاب الصورة التى انعكست عليه من وجه المؤلف، أستخرجها من فكرة تشبه العقدة أراها تلحُ عليه وإن تخفت تحت أقنعة مختلفة، إنه لا ينفك منجذبًا إليها، دائرًا حولها، ومن التزامه لألفاظ بعينها، فعددت فى إحدى مقالاتى تكرر ألفاظ بعينها أو بمعانيها الأخرى القريبة فى الكتاب، فكاد يدخل الإحصاء ودلالات الأرقام مجال النقد، وأعترف بلا خجل أننى نجحت مرة وأفضى إلىَّ المؤلف أنه عانى فى حياته من عقدة الثورة على الأب التى استخلصتها من ثنايا قصصه، وغضب منى مؤلف آخر ـ الأستاذ عبد المنعم سليم ـ وأكد لى أن الصورة التى استخرجتها له من خلال كتبه كاذبة بل مسيئة له.

ليس ببعيد أن أكون قد أخطأت الفهم، أو أن هذه الصورة كانت فى الحقيقة رمزًا ـ لم أفطن له ـ للصورة الصادقة المختفية، وأنها كانت لا تمثل الواقع بل المخاوف التى شغلته فترة فى حياته ثم لم تتحقق، ومع ذلك بقى ذكرها وإلحاحها فى قلبه، وأدركت من رده أن هذا النوع من النقد لا يخلو من أخطار حين يُساء فهمه، فالذى أسعى لكشفه ليس هو التكوين الذاتى والاجتماعى للمؤلف، بل تكوينه الفنى. لم أكن أظن فى غفلتى أننى فى حاجة إلى التأكيد بأن مثل هذا النقد غير متصل بمجال الأخلاق، بل بمجال التعبير الفنى وحده، وهذا يفتح باب الرد إذا سألت أنت: وما نفع مثل هذا النقد؟ وما فائدته للقراء؟

أما فائدته للقراء فقد رأيت أننى أعدُّ المؤلف هو الأصل، هو الظاهرة أو المعجزة التى ينبغى أن ينصرف إليها الاهتمام الأول، وكل

ما قد يأمل أن يستميل القراء إلى رأيه ويثبت هذا الرأى إذا استطاع أن يخلق تيارًا، وإلا سقط فى معركة التزاحم والاختلاف بين المذاهب، ومع علمى بكل هذا لم أجد ضيرًا من الإقدام على المحاولة ثم هى وقسمتها.

أما نفع مثل هذا النقد فإنى من المؤمنين أن معرفة النفس تدعيم لا زلزال، فأحسب أنه ينفع المؤلف لأنه يعينه على إدراك تكوينه الفنى كما تنعكس صورته من خلال كتابه عند الباحث عن هذا التكوين ـ وحتى لو بقيت لدىَّ شبهة بأن مثل هذا النقد قد يضر المؤلف لأنه يعينه على إدراكه للعقد النفسية سيكون قاضيًا عليها، شافيًا له منها، قاضيًا بالتالى على حفزها له على الإنتاج فى المنهج الذى أتيح ويُسِّر له وجاء موافقًا لطبعه ـ حتى لو صدق هذا فإنى برىء من نيَّة الإفساد لأننى أعتقد أن المؤلف معتد دائمًا بنفسه، لا يقرأ النقد، وإذا قرأه لا يتأثر به، وحتى لو قرأ وتأثر لا يمتنع عليه أن يقيم له توازنا جديدًا.

وأعترف أننى أجد فى هذا التقصِّى للتكوين الفنى للمؤلف متعة كبيرة، هى فى الحاضر متاحة بقدر كان لا يعرفه الماضى، فمن الأصول المرعية اليوم أن لا يتدخل المؤلف مباشرة فى قصته، وقد زاد إلحاح النقاد فى تخويف المؤلف وتخويفنا من هذا التدخل، فالقراء معذورون إذا انساقوا إلى التسليم بأن المؤلف أشبه بشخص مختف فى قمقم، عليه أستار من فوقها أستار، أو أنه شخصية وهمية أو أسطورية، وانعدم تقديرهم للعنصر الإنسانى وراء العمل الفنى.

ولكن مهلاً، إن هذا المختفى يضحك عليهم، فهو يدَّعى الاختفاء ولكنه ـ لمن يرى ـ ظاهر كل الظهور فى قصته باختياره الموضوع، بتفصيله لنماذج، بإلحاحه بفكرة أو عقدة، بطريقة تشبيهه، باعتماد وصفه على حاسة من الخمس، بالتزامه لألفاظ معينة لها دلالة على طبعه، بنُصرته وإشادته بركن واحد من الثالوث الذى ينقسم إليه البشر: لذة العقل، ولذة الروح، ولذة الحس، ظاهر أيضًا حتى فى تركيب جمله، تدلّ عليه رشاقته ونصاعته، أو تعقده وغموضه.

فمن خلال قصة «سارة» لأستاذنا الكبير عباس محمود العقاد، لمست أكمل صورة لتكوينه الفنى، إنه قائم على صرامة المنطق العقلى، أحال عاطفة الحب والغيرة إلى مقدمات ونتائج، له قدرة فائقة على استخلاص المبادئ والتفريع منها، والقصة خالية من الفكاهة، ولكنك إذا جلست إلى المؤلف، كما أفعل، وهو فى مباذله، لرأيته محبًّا للفكاهة والدعابة يضحك ملء شدقيه، ويخيل إليك أن عنصر الطفولة لايزال ناضرًا فى قلبه. وهذا هو الفرق الذى قصدت لبيانه بين التكوين الفنى والتكوين الذاتى.

والأمثل أن لا تُعنى مثل هذه الدراسة إلا بأعمال الراحلين، أى بالأعمال التامة، كما فعل ناقد فرنسى بفحص قصص جى دى موباسان حسب تواليها بقصد أن يضع يده على أول الخيط الذى كان فى نهايته جنونه، ثم تتبع هذا الخيط منذ بدأ همسه إلى جهره المتزايد درجة بعد درجة، وتنبيه القارئ إلى هذا الخيط يزيد ولا ريب من فهمه لهذه القصص ومتعته بها.

وأتمنى أن ينبرى دارس عندنا لفحص أعمال الأعلام الراحلين فى أدبنا القديم والحديث بحثًا عن تكوينهم الفنى. وقد يتبين من البحث ـ فيما أزعم ـ أن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج إلى خطين رئيسيين نجدهما فى جميع المذاهب: النمط الديناميكى الذى تعكس أعماله وهج معركة له إمَّا مع النفس وإما مع الكمال فى التعبير الفنى ـ مثل المتنبى والمعرى والشريف الرضى ودستوفسكى وبيتهوفن وميخائيل أنجيلو ـ والنمط الاستاتيكى الناجى من هذه المعركة، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجرًا على حجر بصبر كأنه بناء معمارى ـ كأبى تمام وترجنيف ورفائيل وموزار. ولا يمتنع تحول الفنان من نمط إلى نمط: فنجيب محفوظ فى «اللص والكلاب» ديناميكى بعد أن كان فى أعماله السابقة من النمط الاستاتيكى.

القسم الثانى

تطبيقات فى فن الرواية

الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ

١ (*)

رأيت من الفصول السابقة ـ فيما أرجو ـ أن المذهب الذى أعتنقه فى النقد بحكم الطبع والمزاج لا يقتصر على تقييم الأثر طبقًا لأصول النقد الحديث، بل يأخذ بها ثم يجاوزها إلى تبيُّن ما فى الأثر من دلالة اجتماعية، فإذا فرغ من ذلك نقب من خلال الأثر عن خفايا ملامح المؤلف الدالة على تكوينه الفنى لا الذاتى، فالذى كسبته الإنسانية هو الفرد الإنسان الفنان لا الكتاب وحده.

وقد تقول إن هذا العمل هو متعة ذهنية صِرْف أشبه شىء بالتحليل النفسى أو المغامرات البوليسية، وإنه بالتالى خارج عن نطاق النقد الأدبى، ولكنى أزعم أنه كبير الفائدة فى تذوق الأثر الفنى والتنبُّة لأسراره، بل إلى معانى ألفاظه وفهمها على الوجه الصحيح.

(*) (المساء، ١٩٦٣/١/١٦. الملحق الفنى والأدبى، ٧، ص٤).

وقد تبيَّن لى من البحث عن ملامح المؤلف من خلال الأثر أن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ فيما أزعم ـ إلى نمطين رئيسيين تجدهما فى جميع المذاهب: النمط الديناميكى الذى تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الاستاتيكى الناجى من خوض المعارك، عُدَّته التأمل بلا انفعال أو ثورة فهو يضع حجرًا على حجر بصبر، كأنه مهندس معمارى.

وسأمضى الآن إلى وصف هذين النمطين وتحديد معالمهما وخصائصهما مجرد وصف، فأنا لا أقصد ولا أحب تفضيل نمط على نمط، فكلاهما قادر على الوصول من طريقه إلى حد الكمال فى التعبير الفنى. وليست ضربة لازب أن يكون الانضمام إلى نمط هو إملاء مزاج المؤلف، بل قد يكون من إملاء الموضوع الذى يعالجه ـ ولهذا لا يمتنع تحوُّل الفنان الواحد من نمط، إلى نمط، فنجيب محفوظ فى «اللص والكلاب» ديناميكى بعد أن كان فى أعماله السابقة من النمط الاستاتيكى.

ونجيب محفوظ ـ حفظه الله لنا ـ أصلح شاهد على الفروق بين خصائص النمطين: فنحن نجد الاثنين عنده، وهو فى النمطين قد بلغ حد الكمال فى التعبير الفنى. ثم إن أعماله معروفة للقراء، وهو فوق ذلك صديق عزيز منا وعلينا، فما أسهل الكلام حين يمتزج التقدير والاحترام بالإعزاز والحب المنبعث من صميم القلب.

تعال معى إذن نر وصف النمط الاستاتيكى كما يبدو فى روائع نجيب محفوظ قبل «اللص والكلاب».

نلحظ أولاً أن عناوين القصص كلها هى أسماء الأماكن فى خريطة القاهرة: زقاق المدق، خان الخليلى، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، هى عناوين معمارية، كائنات جامدة هى الأخرى فى وضع استاتيكى، كائنات باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال، فما بالنا بالثورة، وأن الاهتمام أرضى لا سماوى، وتوحى لنا أيضًا أننا مقبلون على عمل يشبه عمل المهندس المعمارى، ستبنى القصة طوبة على طوبة، وطوبة فوق طوبة، وكل طوبة مساوية الحجم والوزن لأختها السابقة واللاحقة، تأخذ عين النصيب الذى يأخذه غيرها فى حساب الزمن، هو نتيجة قسمة عدد يمثل المدة التى استغرقها البناء كله على رقم يحصى كل طوبة دخلت فيه.

فهذا المعمارى الاستاتيكى هادئ الأعصاب، إنه لا يسرع فى «التمبو»؛ لأنه بلغ الدور الأخير وأوشك على النهاية، لأن الدور الأخير عنده كالبدروم، جزء من البناء يشبه كل جزء آخر فيه، ليس لمكان فى البناء أن يوحى له بأن يتعجل، أو بأن يتمهل، فهو من باب أولى عاجز عن القفز، أى التحول فجأة فى محاولة لكسر الرتابة، من موضع إلى موضع أبعد، يخشى لو فعل أن ينهار البناء كله. هنا جوار طبيعى لا امتزاج كيميائى، الالتحام هنا هو مجرد تماثل وتلاصق وتتابع، والنمو لا يشبه انفجار بركان. ينبثق أول الأمر عمود، يتحول إلى شكل يشبه نبات الفطر، ثم يتلاعب كما شاء له الهوى فى رسم أشكال عجيبة، مهولة، بل هو نمو يشبه نمو سلالة الخلية الواحدة بالانقسام التتابعى.

البناء متين متماسك، أسسه غائرة فى الأرض، مستندة إلى علم وفهم ودراية، بناء لا يخر منه الماء، لا مكان فيه للخلل فى النسبة والأبعاد، إنه من صنع «معلم أوسطى فى الكار» وحين ينفصل عن الكون يخيل إليك أن خلقته هى فى الأزل هكذا.. لا سدود ولا تعب ولا أستار بين النظرة الأولى وأقصى قدرة لهذا البناء على الإفصاح عن جماله وصدقه، وعن ضغطه على الأرض مقدرًا بالثقل الواقع على وحدة هى السنتيمتر. كل هذا داخل فى حساب المهندس المعمارى.

ونلحظ ثانيًا أن القصة منقسمة إلى فصول هى الأخرى متساوية فى الحجم. الانتقال من فصل إلى فصل يكاد لا يخضع لضغط يجىء من حوادث القصة، بل هو وليد تقسيمات يهيم بها الشكل المعمارى طلبًا للموازنة فيشغل الحيز. تستطيع قصص كثيرة من هذا النمط لنجيب محفوظ أن تحذف الفواصل بين الفصول دون أن تخسر شيئًا من قيمتها الفنية، هى موضوعة لإراحة عين القارئ وأنفاسه لا لشىء آخر، هى فى الحقيقة علامات على طول الزمن، تشبه الساعة التى تدق كلما انقضت ستون دقيقة، فالفواصل بين الفصول هى دقات هذه الساعة، وكنت أحب أن أقدم عجيبة، هى أن أحسب الزمن الذى استغرقته حوادث القصة ثم أقسمه على حجم القصة فى الكتاب، ويخيل إلى أننى لو فعلت ذلك لثبت أن هذا الزمن موزع بالتساوى لا بين كل فصل وفصل بل بين كل صحيفة وأخرى، فقد قلت لك إن النمط الاستاتيكى لا يحب القفز. وبذلك نستطيع مثلاً

أن نقول إن الفصل الواحد فى «خان الخليلى» يمثل شهرًا ونصف شهر، وفى «زقاق المدق» ستة أشهر وهكذا.

والكلام السابق يوحى لنا بأننا إزاء «نتيجة حائط» ننتزع منها اليوم ورقة مماثلة فى الحجم والشكل لورقة الأمس والغد. ومن هنا يأتى دور الملاحظة الثالثة.

فنلاحظ ثالثًا أن القصة فى هذا النمط الاستاتيكى هى امتداد طولى فى الزمن، نصحب الأبطال من نقطة بداية ثم نسير معهم كما يسير الزمن بهم ـ وكما لا قفز إلى الأمام ـ لا قفز إلى الوراء، فليس فى هذه القصص شيء من لفتات «اللص والكلاب» للماضى، أو كما يقول هواة السينما «فلاشباك».

إذا صح هذا المنطق فلابد أن هذه القصص خالية أيضًا من الأحلام ـ على خلاف «اللص والكلاب» أيضًا ـ لأن الحلم هو قفز إما إلى الأمام أو إلى الخلف، إلى المستقبل أو الماضى.

إننى أكتب هذه المقالات من وحى شعور متخلف فى أعماق النفس، إنها أبعد ما تكون عن الدراسة الجامعية التى تكثر فيها المصطلحات وتقدم لكل ادعاء دليلاً، بل أكثر من دليل. لهذا أرجو حين أقول إن قصص العهد الاستاتيكى لنجيب محفوظ خالية من الأحلام أن يصححنى قارئ فيذكر لى مثلاً يكذب ادعائى، إذا فعل سأكون له من الشاكرين. إننى أكتب هذه الفصول بعد مضى زمن غير قصير على قراءتى لهذه القصص، فلا يسلم رأيى من الخطأ، وأعترف أنه كان الأولى بى أن أقرأها من جديد لأتثبت مما أريد أن أقوله.

وقد بلغت قدرة نجيب محفوظ الخارقة على المتابعة الزمنية ذروتها فى الثلاثية؛ لأنها لم تقتصر على الفرد، بل شملت سلالته جيلاً بعد جيل. إنها قصة عظيمة تشبه نهرًا عظيمًا نركبه من منبعه إلى مصبه.

والملاحظة الرابعة مترتبة حتمًا على الظواهر الشكلية السابقة، أو قل على الخصائص السابقة. فمادام الشكل هندسيًّا، وسير الزمن طوليًّا من بداية إلى نهاية، فلا مفر من العناية الفائقة بالتفاصيل الصغيرة؛ لأنها هى «المونة» التى تلصق الطوبة بالطوبة.

وأغلب الذين قرأوا لنجيب محفوظ أو كتبوا عنه وهو فى هذا النمط الاستاتيكى لم يفتهم الانتباه لهذه العناية بالتفاصيل الصغيرة. إنه لا يجد بأسًا إذا وصف وصول شخص إلى المحطة أن يقول ـ على مهل ـ إنه نزل من القطار إلى الرصيف فتقدم إليه شيال حمل حقيبته وسار إلى باب المحطة فنقده أجره واستقل «تاكسى» كان واقفًا أمام الباب (أعتقد أن هذه الفقرة وردت بهذا النص فى إحدى قصصه لا أذكرها الآن). أعترف أن هذه التفاصيل تغيظنى فى بعض الأحيان وإن كنت لا أغفل عن أن هذا الغيظ هو عين الجهل والحماقة. فالواقع أنك لن تستطيع حذف هذه التفصيلات الدقيقة من القصة كما لا تستطيع أن تحذف طوبة تعتمد عليها طوبة أخرى فى البناء. ليس هذا بعيب، بل هو خاصة من خصائص النمط الاستاتيكى الذى لا يستطيع بدونها أن يؤدى رسالته أو أن يبلغ حد الكمال فى التعبير الفنى كما بلغه نجيب محفوظ، فالتفاصيل الدقيقة هى خير أساس ملتحم أشد الالتحام بالزمن الذى يسير طولاً، بكراهة القفز، بتحريم

الأحلام، بل أكاد أقول برغبة المؤلف فى الاختفاء. إنه يدفع فى وجوهنا ليصدنا عن رؤيته بكل شىء يقدر عليه وتملكه يداه. إن هذه التفاصيل الدقيقة هى من قبيل التلويح بخرقة من القماش أمام عينى المستمع لمنعه من النظر لمحدثه.

ولا أستطيع أن أقول إن سبب هذه التفاصيل الدقيقة راجع إلى انعدام القلق، فلا قيام لعمل أدبى أصيل إلا على قدر ما من القلق الفنى ـ وفرق بين الانفعال أو الثورة التى يكرهها النمط الاستاتيكى وبين هذا القلق الفنى الذى لا غنى عنه ولكن هذا النمط الاستاتيكى بسبب خضوعه لسحر الأشكال المعمارية الهندسية التى تتطلب التؤدة والانتظام فى الخطو، والصبر على وضع طوبة فوق طوبة تنشأ له قدرة فائقة على هضم هذا القلق الفنى أو على تكبيله، فيكون أشبه شىء بالإنارة غير المباشرة فى الديكورات الحديثة، إنها تشمل العمل الأدبى ولكن لا ترهقه، فأنت معذور إذا لم تستلفت أو تغشى بصرك أو ترح أعصابك.

ومن دلائل القدرة البالغة حد الإعجاز أنه رغم استغراقه فى النمط الاستاتيكى وتفاصيله الدقيقة لابد أن تورثك قراءة القصة شعورًا غامضًا لذيذًا بما تبطنه سرًّا وخفية من قلق فنى. إنه كرجع الصدى لا يصل إلى سمعك إلا هينًا رخيمًا من بعيد، وإلا إثر تمام القصة وارتدادها عنك إلى الوراء فلا تبقى لك منها إلا شبهة ضئيلة من عطرها الذكى..

والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة صفة شائعة بين الناشئين لأنهم يحسبون أن الأمانة الفنية مطابقة للأمانة الأخلاقية. فمن الأمانة الأخلاقية إذا وصفت لى حجرة دخلتها أن لا تترك فيها شيئًا كبر أو صغر إلا قيدته وذكرته، إنهم أمناء على عهدة يخشون أن يفرزها مراقب حسابات، فلابد من أن تسجل فى الدفاتر بالتمام والكمال. ويتصور المؤلف المسرحى الناشئ أنه من الأمانة أيضًا إذا أدخل خادمًا بفنجان قهوة لضيف أن يدخله مرة أخرى ليأخذ الفنجان الفارغ.. فهذا هو المنطق وهذا هو الحادث فى الحياة! ولعل من أصدق علامات النضج هو تخلص المؤلف من أمانته الأخلاقية ليخلص لأمانته الفنية وحدها.

وهذا الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة عند نجيب محفوظ ـ إمام القصة وأستاذها الأكبر ـ هى أيضًا وليدة الأمانة، ولكنها أمانة من نوع آخر تتمثل فيه أرقى ما يبلغه الفهم والبصر والحس بأسرار صنعته وفنه ـ فهذه التفاصيل الدقيقة هى كما رأيت عنصر ملتحم أشد الالتحام ببقية عناصر النمط الاستاتيكى الذى قامت عليه أعماله السابقة «اللص والكلاب».

٢ (*)

إن ميلى إلى مطالعة وجه المؤلف من خلال الأثر (بعد أن أفرغ من تقييم حرفيته طبقًا لأصول النقد الحديث ومن البحث عن دلالته الاجتماعية) جعلنى أحس أن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ بصفة عامة ـ إلى نمطين رئيسيين: نمط يجىء عمله وليد النزعة إلى التأمل الطويل بلا انفعال وأسميته تجاوزًا «الاستاتيكى».

ونمط يصدر عمله عن توهج نفسى مكتسب من خوض معركة لها ثلاثة أوجه، وأسميته ـ تجاوزًا أيضًا «الديناميكى».

ثم مضيت فى البحث عن خصائص النمطين، وبدأت بالاستاتيكى، ووجدت أن خير تطبيق للرأى الذى أزعمه أن أتناول

(*) (المساء ١٩٦٣/١/٢٣، الملحق الفنى والأدبى ٨، ص٤).

بالفحص أعمال الصديق العزيز الأستاذ نجيب محفوظ قبل «اللص والكلاب» لأنها خير مثال فى نظرى للنمط الاستاتيكى، فتكشف لى عن خصائص هيامه بالتركيب المعمارى الذى فسرت به دلالة أسماء رواياته: «خان الخليلى، زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية»، وتماثل فصوله فى الحجم. وتبين أيضًا أن العناية بالتفاصيل الدقيقة ليست إطنابًا يستحق اللوم، بل هى من مستلزمات هذا النمط الذى يسير فى السرد مع الزمن خطوة خطوة، ومن البداية إلى النهاية، فلا عودة للوراء، ولا قفز إلى الأمام، ولا أحلام..

وها أنا ذا أمضى فأتقصى بقية الخصائص وأبدأها بالازدواجية.

الازدواجيـة

قد رأيت أن السرد فى النمط الاستاتيكى عند نجيب محفوظ يساير الزمن خطوة خطوة، ومن بداية إلى نهاية، وهذه المصاحبة لم تقتصر فى يده القوية البارعة على فرد واحد بل امتدت فشملت أسرة هذا الفرد بأكملها، وهى تنمو وتتفرع جيلاً بعد جيل، لا عجب أن وصف النقاد عمله بأنه «مسح اجتماعى» ولكن هذه المصاحبة الزمنية المنتظمة المتصلة، وإقامة الاعتماد فى تحليل الشخصيات على وسائل من أبرزها تتابع الحوادث فى خط طولى، كل هذا أتاح للعمل أن يتقبل ـ دون أن يتأذى ـ ظاهرة لصيقة بالنمط الاستاتيكى عند نجيب محفوظ أسميها بالازدواجية.

فنجيب يريد مثلاً أن يصف لنا خُلق الأب عبد الجواد فى الثلاثية، فيحكى لنا قصة مخادنته لواحدة شهيرة من «العوالم» المغنيات، ويطلعنا فى تفاصيل عديدة على صورة دقيقة لدخيلة نفسه وعجائب طبعه، فيحس القارئ أنه شبع وفهم السيد عبد الجواد حق الفهم من هذه الناحية، أنه ليس فى حاجة إلى مزيد.

فإذا بنا نرى نجيب بعد قليل ـ بحكم التتبع الزمنى وحده ـ يجعل عبد الجواد يهجر هذه العالمة وينتقل إلى «عالمة» ثانية هى نسخة مكررة للأولى. ولا أقصد بالتكرار طبعًا مطابقة الشبه أو الصفات الجسدية أو الخلقية بين الاثنتين، بل أقصد به تكرر الدلالة، فهى واحدة، فليس فى «العالمة» الثانية شىء ينبئ عن تحول مزاج عبدالجواد ونظرته إلى جمال المرأة من طراز إلى طراز بسبب تقدم العمر مثلاً، فمن الناس من يعكس ويحب فى الكبر الصغيرة، إنما هو مع الثانية عين الرجل مع الأولى، رجل يحب أن ينزه نفسه ـ كما تقول العامة ـ وأن يذيع له صيت بأنه إمام فى مجالس اللهو والغرام، وفى خفة الدم والفكاهة وإدخال السرور على جلسائه، مع أريحية وكبرياء واعتداد بالنفس، وأن يشتهر عنه أيضًا أن قدرته على اصطياد النساء لا حد لها، أى أنه فى كلمة واحدة «سبع البرمبة» (وأعترف أننى لا أعرف معنى «البرمبة» هذه فهل من يدلنى عليه؟) وكل هذا قد عرفناه بالكمال والتمام من المغامرة الأولى، فأنت قد تتوهم أن قصد الرواية هو أن تحكى لنا لا من هو عبد الجواد فحسب، بل كل الذى جرى له فى حياته أيضًا، فهى أشبه بالسيرة.

والدليل عندى على الازدواجية أننى ما أزال أذكر عبد الجواد بوضوح فى مجلس لهوه، رغم أننى قرأت الرواية منذ زمن غير قليل، ولكنى نسيت كل النسيان وجه العالمة الثانية، بل نسيت كل النسيان أيضًا السبب الذى من أجله هجر الأولى للثانية، وليس هذا بغريب لأن وصف عبد الجواد جاء فى أكثره وليد المصاحبة الزمنية على خط طولى، يقوم على تتبع الحوادث.

والسؤال هو: هل تمت صورة عبد الجواد بمجرد تقديم المغامرة الأولى؟ وهل هذا التمام يكفى القارئ أن يتوقع أو يتصور ـ دون أن يحكى له «نجيب» ـ أن هذا الرجل لا يستغرب من طبعه أن ينتقل من «عالمة» إلى أخرى؟

إن النظرة السطحية الأولى ستترد بالإيجاب، ولكنى عكفت على تأمل هذه الظاهرة فلما أدخلتها فى نطاق النمط الاستاتيكى تبينت لى حقيقتها وصححت لى رأيى الأول كما سترى فيما بعد.

ومن النظرة السطحية أيضًا أن نقول إن الازدواجية تظهر مرة أخرى فى سيرة الابن الأكبر «يس» الذى نقل الجانب الحسى عن أبيه. يصفه لنا نجيب وهو يحاول الاعتداء على خادمة، ويطلعنا كذلك فى تفاصيل عديدة على صورة دقيقة لدخيلة نفسه وعجائب طبعه، فإذا بنجيب وبحكم التتبع الزمنى وحده يجعله يحاول الاعتداء مرة أخرى على خادمة ثانية. ولابد للنظرة السطحية أن توجه عين الأسئلة التى وجهتها إزاء ازدواجية الأب: عن شبع القارئ وتمام الوصف وتوقع حدث فيما بعد دون أن يروى لنا.

وكان النسيان عندى منسحبًا هذه المرة على صورة الخادمتين لأن القصد لم يكن رسم صورة دقيقة لهما أو أن يكون لهما دور فعال فى الرواية، بل هما مجرد تكئتين لتبيان غلبة الحس عند يس على بقية جوانبه.

وكنت أميل إلى المداعبة وأسأل، لو عاش يس بيننا فى عصرنا هذا الذى يتبدل فيه الخدم علينا ليزداد «حلوان» المخدم ـ هل كانت ستحكى لنا الرواية مغامراته مع كل خادمة، مع ثلاث؟ مع أربع؟ مع خمس؟

إذن ما هو الحد الحتمى الذى يجب الوقوف عنده؟ ولابد من استعمال كلمة «الحتمية» هنا لأن العمل الفنى كما نفهمه اليوم هو قبل كل شىء خاضع كل الخضوع للحتمية لا فى الاقتصار على اختيار الحادثة ذات الدلالة فحسب، بل فى اختيار اللفظ الواحد لمعنى واحد. لم يعد هناك مجال للتكرار، ولا للسجع اللفظى أو الذهنى أو الوصفى.

ليس بيننا أديب يعرف أصول فنه مثل نجيب، من أجل هذا الفن وحده دخل كلية الآداب ودرس الفلسفة وعلم الجمال، واطلع اطلاع الفاهم الفاحص الواعى على غرر الأدب العالمى، بل دخل معهد الموسيقى الشرقية وأجلس «القانون» على ركبتيه ولبس «الكستبان» فى سبابتيه، وأشهد أنى لم أحدثه فى مشكلة فنية إلا هدانى إلى الصواب وإلى المراجع، وتتبع لى المسألة من جذور أم أمها،

وأجل صفة فيه أن عمله أكثر بكثير جدًّا من كلامه، ولو كتب كما يتكلم لكان أيضًا إمامًا لا يبارى فى الأدب الفكاهى، ولو شاء أن يضع على الورق ما يقوله شفاهًا لأصدقائه وجلسائه فى ندواته لكان إمام هذا الجيل فى النقد أيضًا ـ ولعلك قرأت تحليله البارع وتفسيره الذكى لمسرحية «لعبة النهاية».

فهو ـ إذ نعود للازدواجية ـ سيد من يعلم أن الفن ليس تصويرًا فوتوغرافيًّا، وليس زخرفة من نوع الأرابيسك.. فلماذا إذن ظهرت الازدواجية التى قد تشتبه للنظرة السطحية كما حدث فى أول الأمر ـ بالتصوير الفوتوغرافى؟ إن فى أدبه مسائل غامضة غير قليلة تحتاج إلى دراسة حتى تتضح على وجهها الصحيح، ومن بينها التزامه ـ وهو إمام الواقعية ـ لكتابة الحوار بالفصحى، وسأتكلم عنها فيما بعد، ومن أجل الجواب على السؤال الذى يبحث عن علة ظهور الازدواجية والتزام الفصحى فى الحوار أكتب هذه الفصول لنتبين حقيقة صنعة نجيب وحقيقة سرها القائم على منطق سليم مستمد من شروط النمط الاستاتيكى وخصائصه.

وقد بينت من قبل ـ حين استعنت بهذا النمط الاستاتيكى فى التفسير ـ أن التفاصيل الدقيقة عند نجيب ليست من قبيل الإطناب المرذول بل هى من مستلزمات هذا النمط وخصائصه، هى «المونة» التى تلصق الطوبة بالطوبة، والطوبة فوق الطوبة، وقلت إن هذا النمط قادر هو أيضًا على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى، بدليل أن نجيب بلغ هذا الحد، بل تجاوزه إلى سماوات أعلى فى ثلاثيته، ولن

يتأتى لهذا النمط أن يبلغ هذا الحد إلا بفضل اجتماع كل خصائصه التى أبحث عنها لأبينها، وأفهم سرها وعملها.

فالكمال الفنى مرتبط باجتماع هذه الخصائص كلها، وتفاعل بعضها وتساندها ببعض، ومن الخطأ الجسيم أن تفرز خاصية واحدة وتركز الضوء عليها ـ كما يفعل النظر السطحى ـ لأنها حينئذ ستبدو فى صورة كاذبة مضللة، الانفراد هنا شلل، أما الحركة فتأتى عند الاجتماع.

وهذه الخصائص بمثابة قيود الشعر من حيث التزام الوزن والقافية.

وقد يظن الواهم أول الأمر أنها أغلال تحد من قدرة الشاعر وحريته وتجبره على قول الذى لا يريد لأن القافية تريده، فالقافية تحكم ـ كما يقول العامة ـ ولكن من له أدنى بصر بالشعر وطبيعته يدرك أن حرية الشاعر لا تتأتى له على أكمل وجه، إلا وهو يعمل داخل هذه القيود ـ وهذا القول قد يبدو من المتناقضات ولكنه من أعجب حقائق الفن. وأحب أن ينتبه لهذه المسألة كل الذين يتكلمون عن الشعر الحديث.

فيخطئ كل الخطأ من يظن أن الازدواجية عند نجيب هى سجع وصفى. كلا، إنها من الخصائص اللصيقة التى لابد منها للنمط الاستاتيكى من أجل أن يجد اتزانه ليبلغ حد الكمال فى التعبير الفنى.

فهذا النمط قائم على التأمل. إن عين المؤلف عين جاسوس يتتبع أبطاله خطوة خطوة، تلاحقهم أينما ذهبوا. ونجيب فى الثلاثية

لا يرسم «منياتور» منمنمة، توضع فى إطار صغير، أو صورة خاطفة لموقف إنسانى، بل يرسم لوحة عريضة جدًّا، لا يعرف الأدب العربى كله عملاً يماثلها فى الاتساع.

خمس وخمسون شخصية على الأقل تمر أمامك فى طابور استعراضى - ثم تنقسم وتتداخل والأيدى متماسكة حتى خيل إليك أنها يد واحدة. تشكيلات عديدة لا تنفك تتبدل وهى تنمو، كأنك تطل من خلال ميكروسكوب على تهاويل حركة لكائنات حية دقيقة لا ينقطع اضطرابها.

فإذا أدخلنا الازدواجية ضمن هذا الإطار وأخضعناها لأحكام حبك النسج على منوال التأمل والصبر، والبناء المعمارى، ومسايرة الزمن طولاً خطوة خطوة، وجدت أنها تقوم بدور لا غنى عنه لاتزان العمل الفنى ونطق ملامحه الصادقة.

٣ (*)

اللذة الحسية هى وليدة حاجة الجسد فى المطالبة بجميع حقوقه ونيله لها، وهى عنده فى المحل الأول، وتندرج فيها الغريزة الجنسية، وشهوة الطعام والشراب، وقد تشمل لمس الحرير وشم العطور.

واللذة العقلية هى وليدة اتقاد الإدراك الذهنى، وتبلغ ذروتها حين ينجح صاحبها فى اكتساب منطق يؤمن بسلامته، فيعينه على الفهم، وحل المعميات والألغاز، وقهر المتناقضات. وتلازم هذا المنطق قدرة على الخيال. وصاحب هذه اللذة يهيم بالفلسفة ومسائل العلم ومشاكل المجتمع وتعارض القوانين، ويجد فى تأملها وفهمها وحل عقدها لذة لا تعلو عليها لذة أخرى.

(*) («المساء»، ١٩٦٣/١/٣٠ ، الملحق الفنى والأدبى، ٩ ، ص٤).

واللذة الروحية نجدها فى مجال العواطف، تتدرج تنازليًّا من شطحات المتصوفين، إلى الحب العذرى، إلى تلك المرتبة الرفيعة التى يبلغها فى بعض الأحيان الحب الكامل بين الجنسين، إلى الشفقة والحنو على الضعفاء وعلى الحيوان الأبكم.

وقد تتشابه اللذة العقلية واللذة الروحية فى قدرتهما على الحدس الذى يصدق حكمه.

هذه هى الدروب الثلاثة التى ينقسم عليها الناس. فيهم من يجمع بينها كلها، أو بين اثنتين، وفيهم من ينفرد بواحدة يعلى قدرها على غيرها، إما عن إرادة أو عن عجز.

وأفضفض أحيانًا وأقول لمن يأنس لى من جلسائى ـ رجالاً ونساء ـ إن الحب بين الجنسين ـ كما يفهمه الإنسان المتحضر فى العصر الحديث ـ هو الذى يتحقق فيه شبع الجسد والروح والتصور العقلى المقترن بالخيال.

ونحن فى مصر نشكو من غلبة اللذة الحسية، وربما يكمن فى تخلخلها أسباب أكثر الشقاق بين الزوجين، أما الطبقات الأرقى حضارة منا فتستطيع أن تقرن اللذة الحسية باللذة الروحية، ولكن قليلاً منا ـ فيما أظن ـ هو القادر على الجمع بين المقومات الثلاثة، لأن اللذة الناتجة من التصور العقلى المقترن بالخيال فى الحب هى علامة نضج حضارى وثقافة رفيعة.

ولا خلاف فى أن اللذة الجنسية فى صورتها الفجة هى أحط اللذات، فلا فرق فيها بين الإنسان والحيوان.

فما الذى ننتظره من القصصى وهو يصف لنا الحياة؟ ننتظر بطبيعة الحال أن لا يضع هذه اللذات الثلاث على مستوى واحد، لا لأن المساواة منافية للحق، أو للأخلاق، أو للذوق السليم، بل يكفى ـ ما دمنا فى عالم الفن ـ أن نقول إنها منافية للجمال.

هذا مع أن الأدب قد عرف كثيرًا من القصصيين الذين عنوا باللذة الحسية وتمجيدها، ولكنك إذا دققت النظر وجدتهم لا يقصدون الصورة الفجة لهذه اللذة، بل قصدوا أمرين:

الأول ـ هو إرجاع هذه اللذة الحسية إلى منابعها الأصلية الأولى التى تنعكس فيها رغبة الإنسان فى التجدد وقدرة الطبيعة على هذا التجدد، فالجسد فى أغلب الأحوال رمز للأرض. إن خيال هؤلاء المؤلفين مفتون بالخلقة الأولى حين كان السائد على البشر والكون مفاهيم واحدة، إنها الخلقة البكر التى لم تتلوث بعد.

والثانى ـ هو الثورة على القيود والأغلال المصطنعة الزائفة المنافقة التى قيدت هذه اللذة فأفسدتها وكبتتها وردت الإنسان مسخًا يستحق الرثاء ومصابا بالعقد عاجزًا عن التنعم بحياته، يخاف من انطلاق. هذا هو سبب إعجاب الأوروبيين بالزنوج وحسدهم لهم فى رقصهم وغنائهم وتجردهم التام من كل حياء كاذب فى العرى والغريزة الجنسية.

ونسأل بعد هذه المقدمة، ماذا كان موقف «نجيب» فى ثلاثيته من هذه اللذات الثلاث؟ لأن هذا الموقف من المسائل الغامضة المحيرة فى أدبه.

إن النظرة السطحية الأولى قد تتوهم أنه يسوى بينها، بل قد تتوهم أن اللذة الحسية هى الأعلى مقاما، ولكن الحقيقة لا تتجلى إلا إذا عالجنا هذه المسألة داخل إطار النمط الاستاتيكى الذى التزمته الثلاثية. وإنى أفرد هذا الفصل لبحث هذه الظاهرة التى أسميها «الاستوائية» عند نجيب، ولأنفى هذا الوهم الناجم من النظرة السطحية الأولى.

الاستوائية

واضح أن غرض نجيب من ثلاثيته أن يقوم بعمل يشبه المسح الاجتماعى، فهو لا يقتصر على سيرة فرد، بل يتتبع من بداية إلى نهاية، وفى مصاحبة زمنية طولية، منتظمة متصلة ـ سيرة الأسرة كلها وهى تنقسم جيلا بعد جيل إلى فروع عديدة.

والسؤال الأول يتعلق بحرية الفنان. فهل لنا أم ليس لنا الحق فى أن نسأل لماذا اختار نجيب للدخول إلى هذا الميدان الفسيح من بين أبوابه كلها الباب المكتوب فوقه «باب اللذة الحسية». فالسيد عبد الجواد ـ عماد الرواية ـ هو مثل حى يجسم هذه اللذة، إنه أورثها أيضًا ابنه الأكبر يس بصورة سافرة، ولابنه الأصغر بصورة مستترة. وكان لا مفر أن يدور فى فلكه نماذج بشرية كثيرة هى أيضًا صورة مجسمة للذة الحسية، وسقط ظلهم على الرواية كلها حتى يخيل للقارئ أنه يثقل كاهلها ويثقل كاهل «نجيب» نفسه وهو ماضٍ إلى عمله الجليل، وأعنى به هذا المسح الاجتماعى الذى يضم أيضًا ثورة سنة ١٩١٩.

إن السبب بين المظاهر والعلل، والأسباب والنتائج وحوادث الرواية قد خضعت لهذا الظل حتى ليقال إنه كاد يطغى عليها ويفسد صدقها ويصبح نوعًا من الفروض الجدلية ليس من الممكن والمحتمل وقوعها عمليًّا فى نظر الفن.

والجواب على هذا السؤال لا نزاع فيه. إن حرية الفنان ينبغى أن تظل مطلقة، لا يغلها قيد، فأولاً لولا دخول «نجيب» من هذا الباب لما قامت الثلاثية، ولكتب نجيب قصة أخرى مختلفة تمام الاختلاف، وثانيًا لأن المؤلف مقود بخبراته وتجاربه، إنه يحدثنا عن الشىء الذى يعرفه، لا الذى يتوهمه، وإن كانت قدرة نجيب أو خبرته بالأوساط التى يتحدث عنها والتى ظل يتأملها بعين النسر بلا انفعال سنين طويلة تفرض عليه الدخول من هذا الباب فلا يحق لنا أن نعترض عليه.

ولكن النظرة السطحية الأولى كانت ترجو لنا شيئين: الأول أن لا يقدم لنا اللذة الحسية فى صورتها الفجة، بل أن يرفعها ويفلسفها كما فعل الكتاب الذين حدثتك عنهم، وإذا لم يشأ أن يفعل هذا، فعلى الأقل لا يترك القارئ العادى يتوهم أن اللذات الثلاث هى عنده فى مرتبة استوائية. قد يقول معترض إنه رسم فى «فهمى» صورة قريبة من اللذة العقلية، ورسم فى «كمال» صورة قريبة من اللذة الروحية الساترة للذة الحسية، وأن القارئ هو المكلف حينئذ بأن يوازن بين هذه اللذات الثلاث ويستخرج ما يشاء من العبر، ولكن القارئ العادى من حقه أن ينتظر من نجيب أن يعينه ولو قليلاً على هذا الانتباه ـ لا بالحكم والمواعظ ـ لا بالتدخل المباشر والعياذ بالله ـ بل بشىء

من المقابلة غير المقصودة بين الأضداد ومواجهتها بعضها لبعض، أو التفريق غير المقصود أيضًا بين النتائج بحيث تكون كل نتيجة هى الجزاء الحق لكل لذة من الثلاث. وهذا القارئ معذور إذا حكم من التلاوة السطحية الأولى أن نجيب لم يفعل ذلك، ومعذور بالتالى أن يتوهم هذه الاستوائية التى حدثتك عنها.

إن الجزء الأكبر من مقدمة الرواية غارق فى اللذة الحسية، وكان لابد فى عرضها واستخدام دلالتها من اللجوء إلى ألفاظ وجمل تعبر تعبيرًا مباشرًا وبدون كناية عن هذه اللذة الحسية، والتنبه لهذه الألفاظ والجمل متوقف على درجة حساسية كل قارئ، فأنا واثق أن كثيرًا من القراء لم ينتبهوا لها.

والشىء الثانى الذى كان القارئ ينتظره من «نجيب» ـ فى حكم النظرة السطحية الأولى ـ هو أن الخط الأفقى الذى سارت عليه الرواية، وهو وليد التأمل بلا انفعال والمصاحبة الزمنية الطولية المتصلة المنتظمة، كان ينبغى أن يقف عند موضع لينقلب فورًا إلى خط رأسى يكون بمثابة المحور الذى يجب أن تدور عليه الرواية، إن لم يكن كلها فعلى الأقل الجانب الذى تضمنه هذا الموقف، وأعنى به تلك اللحظة الرهيبة التى رضى فيها السيد عبد الجواد أن تكون عشيقته الراقصة العالمة زوجة لابنه ثم سيدة داره. لا مجال للمراوغة فى أن هذا الموقف هو الدمامة بعينها ـ والجمال ينفر بطبيعة الحال من هذه الدمامة إذا جاء بها المؤلف «على بلاطة» أو لو عالجها على نفس المستوى الذى يعالج به الجمال أو اللذات الأخرى التى تعلى ولا تهبط من قدر الإنسان.

وقد يقول معترض: ألم تذكر أنت بنفسك غلبة اللذة الحسية عندنا؟ فما الذى فعله نجيب أكثر من تقديم هذه الحقيقة فى الشكل القصصى؟ ولكنى أرد عليه بأن الفن ليس نقلا فوتوغرافيا، ونجيب سيد من يعلم هذا، بل إنه فى المحل الأول محدد للقيم الجمالية سواء بالطريق المباشر أو غير المباشر.

إن الثلاثية تذكرنا ـ فى تقسيمها للأبناء بين اللذات الثلاث ـ برواية «الإخوة كرامازوف» لدستويفسكى. لقد ابتكر دستويفسكى هيكل روايته من عصارة قلبه وذهنه، استمدادًا من بيئته وتاريخ أمته، من خصائص طبيعتها ومزاجها. وعلى بعد آلاف من الأميال وبعد عشرات من السنين ابتكر نجيب محفوظ هيكل روايته من عصارة قلبه وذهنه، استمدادًا من بيئته وتاريخ أمته، من خصائص طبيعتها ومزاجها، لا شأن له برواية دستويفسكى ولا أثر لها عليه، ولكن تشييد الهيكل فى روسيا وفى مصر اقتضى فى كل من الروايتين أن تسلك طريقًا يسمح للمؤلف بعرض الفروق بين أبطاله. فكان ديمترى عند دستويفسكى هو ـ بغير عمد ـ يس إلى حد ما، وكان كمال هو إليوشا الذى يعيش فى «قصر الشوق»، وتكاد صورة الأب أن تكون متطابقة هنا وهناك فى اللذة الحسية، وإن كان السيد عبد الجواد شخصية محببة إلى الناس، والأب عند دستويفسكى شخصية بغيضة كريهة. ولكن انظر ماذا فعل دستويفسكى لديمترى، إنه جعل سقوطه من أثر استغراقه فى اللذة الحسية مأساة إنسانية تهتز لها القلوب.

ولكن من الحمق أن نغمض أعيننا عن وجود الدمامة. من حق الأدب الواقعى أن يتناولها، وقد سبق للرومانتيكية أن انتبهت لها، وخيل للناس أنها مجدتها، ويحدثنا ألكسندر دوماس الابن أنه كان فى المدرسة الثانوية يغيظ هو وزملاؤه أستاذهم الشيخ الجليل الذى يدرس لهم الأدب الكلاسيكى بقولهم له: أيا أستاذ! الجميل هذه الأيام هو الدميم.

ولكن الرومانتيكية فى الحقيقة وصلت للدمامة عن طريق هيامها بالخيال وتجواله فى سراديب الإنسان وكهوفه للكشف عن مخبآته، إن لهفتها على وصف الدمامة هى لهفة المكتشف الذى تقع عينه أول مرة على منظر لم يسبق لأحد أن رآه أو لم يشأ أحد أن يراه، وكانت النظرة لا تخلو أحيانًا كثيرة من رثاء، إن الدمامة عند الرومانتيكى هى تشويه يثير الرغبة فى معرفة سببه وسره وسماع أنينه، أو عقدة تنازل المتأمل وتتحداه أن يحلها. لقد انتفع كثير من مرضى النفوس بهذه الرخصة فدلقوا على مؤلفاتهم قبح نفوسهم المتعفنة، ولكن الذنب ذنبهم لا ذنب الرومانتيكية أو المذهب الواقعى الذى ورث نظرتها للدمامة وأضاف إليها النظرة التفسيرية التحليلية ـ أو النظرة المداعبة التى تميل إلى تخفيف وقع الدمامة بالفكاهة.

وكان لابد فى معالجة الدمامة فى موقف السيد عبد الجواد أن تكون محورًا رئيسيًا تدور عليه الرواية، أو الجانب الذى يضم هذه الدمامة بحيث يمهد لها نجيب منذ أول الرواية ويجعلنا نحس بوسائله الفنية أننا مقدمون عليها، فإذا قابلناها وجها لوجه خلق فينا بوسائله الفنية أيضًا هذا الاشمئزاز الذى ينبغى أن يكون هو الجزاء الحق لهذه الدمامة. ولكن نجيب لم يعدل عن الخط الأفقى، أى أنه لم يعدل عن الاستوائية.

٤ (*)

انقسام الفنانين إلى نمطين اثنين ـ استاتيكى وديناميكى ـ لماذا ومن أين جئت بهذين الوصفين غير المألوفين فى النقد الأدبى؟

هذا سؤال أوجهه لنفسى. وإجابتى عليه بسيطة ليس فيها ذرة واحدة من الفلسفة وزعم المزاعم، إنها إجابة قارئ يحب بطبعه أن يبحث عن الإنسان فى الفنان من وراء الأثر، وأن يحاول تفسير إحساسه بهذا الإنسان. وقد خيل إلى بعد رحلة العمر أننى وقفت دائمًا بإزاء نوعين لا ثالث لهما..

النوع الأول: فنان تحس من أثره أنه يخوض معركة، معركة مع أطماع النفس كالمتنبى والشريف الرضى ـ معركة مع مشكلة، قد

(*) («المساء»، ١٩٦٣/٢/٦ ، الملحق الفنى والأدبى، ١٠ ، ص٤).

تكون لغوية، مثل المعرى فى لزومياته، معركة فى ميدان القيم الروحية ـ الصراع بين الايمان والكفر، بين الخير والشر، بين الفضيلة والرذيلة، مثل ديستويفسكى، معركة من أجل الوصول إلى الكمال التعبيرى الفنى وقهر المادة المستعصية التى يعمل بها الفنان ـ سواء أكانت الحجر أم الأنغام أم الألوان أم الألفاظ ـ مثل بيتهوفن وميخائيل أنجيلو وذى الرمة. إننى أحس من آثار هذا النفر كله بوهج هو نتيجة اتقاد الانفعال، انفعال قد يصل إلى درجة العذاب المضنى للروح، هؤلاء هم المعذبون فى الفن، يعملون وكأنما العرق يتصبب من جباههم، أعصابهم متوترة، والإرهاق يوشك أن يجعل وجوههم تنطق بالعبوس والتجهم.

والنوع الثانى فنان نجا من هذا الانفعال، إما بفضل إلهام يهبط عليه من حيث لا يدرى ـ مثل موزار، وإما بفضل سيطرة عقلية عدتها التأمل لا الانفعال، إنها تفضل وهى تخطو أن تشمر عن ساقيها لئلا تعلق ملابسها بالأشواك، ثم تلوذ بالمرتفعات لتنظر من بعيد وإلى أسفل، إنها قد تزدرى الانفعال وتراه علامة على أن صاحبه لم يهتد بعد إلى نفسه.. إنه صنف لا يحب أن يحلق فى السماء، وتكفيه متعة الأرض. هكذا أنشأ أبو تمام لنفسه فى أحضان اللغة معملاً كيميائيًّا، يجد كل متعة فى أن يشق فى اللفظ والمعنى من الشعرة شعرتين.

بهذا الانشقاق تولد وتنفد مباهجه. وهكذا عاش تورجنيف على حافة الأعاصير لا داخلها، حتى فى علاقاته الجنسية فضل على الزواج ومتاعبه أن يعيش عشيقًا لزوجة صديق يتحمل هو مسئولية البيت وتربية العيال ووجع الدماغ.

فالفيصل هو الغرق فى الانفعال أو النجاة منه. وهذا التقسيم يظهر فى جميع المدارس والمذاهب الأدبية لأن مرده هو طبع الإنسان الذى لازمه منذ مولده. ولم يكن قصدى أن أفضل نوعًا على نوع، بل ذكرت أكثر من مرة فيما سبق أن كلا منهما قادر، فى حدود إمكانياته وخصائصه، على بلوغ درجة الكمال فى التعبير الفنى. ورأيت أن أفضل وصف أطلقه على النوعين هو الديناميكية والاستاتيكية.

ولكن هذا الكلام لا نفع فيه إذا لم يؤد إلى منهج نستطيع أن نحدد به خصائص كل نوع من النوعين، الخصائص اللصيقة به، الدالة عليه، فإنها هى وحدها التى تعطى لنا التعليل الشامل الذى تندرج تحته كل الجزئيات فتكشف عن سرها وينجلى الغموض الذى يحيطها إذا تناولنا كل جزئية على حدة.

فلما أردت أن أنتقل من النظرية إلى التطبيق، فضلت أن أتمثل بالأستاذ نجيب محفوظ لأنه معروف لدى القراء، ولأنه ـ لحسن الحظ ـ انتقل من نمط إلى نمط. وكان ينبغى لى أن أبدأ بـ«اللص والكلاب» لأنها فى نظرى أروع مثال للنمط الديناميكى. ولكنى رأيت أن خصائص هذا النمط فى هذه القصة لن تتبين بجلاء إلا إذا قارنتها بأعماله السابقة التى يمكن وصفها بأنها هى الأخرى مثل فذ فى وضوحه للنمط الاستاتيكى، فبدأت بها وجعلت ألف وأدور حول خصائص هذا النمط المعتمد على التأمل، الهائم بالشكل المعمارى، بالتتبع الزمنى على خط أفقى، لا قفز إلى الأمام أو إلى الوراء، لا أحلام.

فلما فعلت ذلك تكشفت أمامى دعائم أقيم عليها تعليل بعض الظواهر التى قد تخطئ النظرة السطحية فى فهمها إذا تناولتها مفتتة مجزأة، واستبان ـ كما أرجو فيما رأيت ـ لماذا وجدنا فى هذه الأعمال ميلا إلى التفاصيل الثانوية الدقيقة، وإلى التقسيم الهندسى للفصول، وإلى الازدواجية أى تكرار التجربة، وإلى الاستوائية أى الوقوف موقف الحياد إزاء المثل التى يعتنقها أبطاله. فلولا درجها فى نمط الاستاتيكى وتفسيرها به لخيل كما قلت للنظرة السطحية أنها عيوب فى حين أنها خصائص لهذا النمط، هى التى تعينه ولا تعوقه على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى داخل نطاق إمكانيات هذا النمط ووسائله. والدليل على ذلك سيأتى بعد أن أفرغ من آخر هذه الخصائص، أعنى لماذا يكتب نجيب حوار قصصه الواقعية بالفصحى لا بالعامية.

فهذه المسألة إذا عولجت وهى منفردة وفى حكم الجزئية المنفصلة قد تبدو للنظرة السطحية محيرة أشد الحيرة. فليس بين كتابنا من يقارب نجيب فى فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقه لها فى أعماله، فكان من المنتظر من إمام الواقعية فى الأدب الحديث أن يكتب الحوار بالعامية، فهذا شرط من شروط هذه المدرسة الواقعية، لأن الحوار عنصر هام فى تحديد الشخصية وأبعادها ومدى ثقافتها.. فيقولون ليس من الصدق ولا من الواقع أن يتكلم الجاهل كالعالم، وابن البلد كخريج الأزهر، وستخفق إخفاقًا شديدًا إذا نقبت فى كلام نجيب محفوظ عن تعليل يرضيك: انظر مثلاً حديثه مع الأستاذ فؤاد دوارة فى كتاب «عشرة أدباء يتحدثون» فقد سأله:

ـ يقول الأديب الإنجليزى دزموند استيوارت فى مقال نشر له بمجلة «المجلة»: إن التزامك للفصحى فى كتابة الحوار مخل بمطلب الواقعية الذى يطمع فيه القراء الأجانب ولا يؤدى وظيفته الفنية فى الرواية ـ وقرأت على لسانك مرة أن اللغة العامية مرض سيتخلص منه الشعب حين يرتقى.

فأجاب نجيب:

ـ فيما يتعلق بدزموند استيوارت أعترف أننى لم أفهم اعتراضه مع أنى قد أفهمه إذا جاء من أديب عربى، فالمفروض أن النص يترجم بما فيه من سرد وحوار إلى لغة إنجليزية واحدة ـ أما أنى أعتبر العامية مرضا فهذا صحيح، وهو مرض أساسه عدم الدراسة.. إلخ إلخ.

وقد ظلم نجيب دزموند استيوارت لأن الناقد الإنجليزى تكلم عن النص العربى لا عن ترجمته إلى الإنجليزية، إنه مستشرق يقرأ العربية، فهو يطالب نجيب أن يكتب الحوار بالعامية فى النص العربى سواء ترجم هذا النص أو لم يترجم، لأن كتابة الحوار بالعامية من أهم مطالب المدرسة الواقعية فى نظر هذا الناقد.

وأنت ترى كذلك أن نجيب لم يفند بكلمة واحدة كذب الادعاء بأن الحوار العامى مخل بمطلب الواقعية، وكنا نريد منه إجابة صريحة على هذا السؤال فيقول هل هو مخل أو غير مخل.

هذه المسألة المحيرة تتكشف على حقيقتها هى الأخرى فى نظرى إذا فسرناها بأنها من مستلزمات النمط الاستاتيكى، فهذا النمط ناج

ـ كما رأيت ـ من الانفعال، والانفعال ـ أو القلق إن شئت ـ هو الذى يولد الإحساس بأن الفصحى غير مطابقة للصدق الذى يتطلبه المذهب الواقعي. فنظرة النمط الاستاتيكى نظرة بانورامية، من علٍ إلى أسفل، ومن بعيد، بحيث لا ترى التشابك بالأيدى بين اللفظ الفصيح والعامى فى محاولة كل منهما زحزحة الآخر للحلول محله حين يجىء دور الحوار. إن السيطرة العقلية فى هذا النمط هى التى تزدرى أن ينشأ من الصراع بين اللفظين انفعال أو قلق. فلو كتب نجيب حوار الثلاثية بالعامية لتفككت أوصال النمط الاستاتيكى الذى تقوم عليه ولأصبح هذا الحوار العامى عيبا فى الرواية. لقد تحدثت عن هذه المسألة بعقلية أنصار المذهب الواقعى وطبقًا لمطالبهم وشروطهم، فهم المسئولون عن هذا التناقض بين المذهب والتطبيق فى الثلاثية وغيرها من أعمال نجيب السابقة.

ولك أن تعترض وتقول لى، لو صح منطقك هذا لقضى بأن يكتب نجيب حوار «اللص والكلاب» بالعامية لا بالفصحى كما فعل ـ وأظنك تشهد أن قيمتها قد زادت و لم تقل بكتابة هذا الحوار بالفصحى ـ وسأتولى الإجابة على هذا الاعتراض عندما يجىء دور الكلام عنها فى موضعه.

* * *

أعود وأقول إننى حاولت وصف النمط الاستاتيكى عند نجيب وتقييمه، وذكرت أكثر من مرة أنه قادر فى حدود إمكانياته على بلوغ

حد الكمال فى التعبير الفنى، والدليل على ذلك أن نجيب نجح فى خلق المجاوبة الوجدانية بيننا وبين أبطاله. وقد بلغت هذه المجاوبة عندى ذروتها فى موقفين؛ الأول: خروج الزوجة مطرودة من بيتها لهفوة بسيطة لا تستحق مثل هذه القسوة البليغة ثم ذهابها إلى أمها الضريرة ووصف اللقاء بين المسكينتين. والموقف الثانى: سير كمال وراء نعش وهو لا يدرى أنه يضم جثمان حبيبته. وأعترف أننى أحسست فى الموقفين بغصة فى حلقى وسخونة الدمع فى عينى، وما كان بكائى إلا رثاء لكل المظلومين وجميع التعساء.

٥ (*)

ترتيب الكلام كان يقتضينى بعد أن فرغت من وصف النمط الاستاتيكى عند نجيب محفوظ أن أمضى فأتتبع خصائصه عند أبى تمام وتورجنيف وبقية أضرابهما، ثم أنتقل إلى النمط الديناميكى بادئًا من جديد بنجيب محفوظ فى «اللص والكلاب» لأنها مثل فذ لهذا النمط، ولكنى رأيت الكلام عن نجيب يحسن به أن لا ينقطع، ليستقل به بحث متصل، وحتى تزداد المقارنة بين النمطين عنده وضوحًا، ولذلك سأعدل عن المضى فى تتبع خصائص النمط الاستاتيكى لأقفز إلى التحدث عن الديناميكية فى «اللص والكلاب».

قرأنا لنجيب بعد الثلاثية روايته «أولاد حارتنا» وهى تأتى فى اعتقادى فى الأعمال التى ستبقى له ويخلد بفضلها اسمه، فقد حقق

(*) («المساء»، ١٩٦٣/٢/١٣ ، الملحق الفنى والأدبى ، ١١، ص٤).

بها ما عجز عنه غيره من الكتاب. حقق الأمل الذى كنا نتطلع إليه، وهو ارتفاع الأدب عندنا إلى النظرة الشاملة والتفسير الفلسفى الموحد للبشرية جمعاء ووضع تاريخ الإنسان كله فى بوتقة واحدة، فيعلو عما ألفناه إلى حد التخمة فى الأدب الواقعى من وصف نتف من حياة أفراد فى نطاق دلالات جزئية أو مؤقتة، مرتبطة بزمان له أحكامه الذاتية، وبمكان محدود لا يتكرر.

حقا إننا نستطيع أن نصل فى هذا المستوى عن طريق المحلية إذا علت بما هو عارض نسبى إلى ما هو باقٍ ومطلق، وهذا نوع تهضمه أكثرية القراء، لأنها تجد فى الإطار المحلى ما يغنيها عن تأمل الدلالة المختفية وراءه.

ولا نجد قبل «أولاد حارتنا» رواية يرتفع فيها الأدب إلى مثل هذه النظرة الشاملة وهذا التفسير الفلسفى الموحد للبشرية جمعاء، لذلك كان فهمها على حقيقتها وإدراك رموزها يتطلبان من القارئ حسًّا مرهفًا وثقافة رفيعة. إنها لم تحظ من النقاد بما تستحقه من العناية.

ومع ذلك فلم يحس عامة الناس بأنهم بإزاء وجه جديد لنجيب محفوظ علقت نظرتهم بالحوادث وحدها. ومنهم من ظن أنها رواية واقعية بسبب جريانها فى أحياء معروفة فى القاهرة. فلما صدرت بعدها «اللص والكلاب» أحس الجميع ـ حتى القارئ غير المشتغل بالأدب والنقد ـ أن نجيب قد حدث له شىء يشبه «الميتامورفوز» أى أنه تحول من خلقة إلى خلقة ـ وترجمة هذا القول عندى أنه انتقل من

النمط الاستاتيكى الذى شرحته لك سابقًا إلى النمط الديناميكى الذى سأحدثك عنه.

أول خصائص النمط الديناميكى أنه وليد انفعال متقد. ويحسن بى أن أتريث هنا قليلاً لأتحدث عن حقيقة هذا الانفعال ومعنى خضوع المؤلف له. وقد نقل إلينا كثيرمن الكتاب لحسن الحظ تجاربهم فى هذا الصدد، فقالوا إن فكرة القصة قد تنبثق فى ذهن المؤلف فجأة ـ أو هكذا تبدو، وإن كانت فى أحيان كثيرة خلاصة لتفكير طويل فى خفية من الوعى ـ ثم ما تكاد تنبثق حتى تصبح مثل الجذوة المشتعلة التى تحرق أعصاب المؤلف وتستأثر بكل انتباهه وتكاد تهز روحه وجسده هزا عنيفا. ويسير على من يخالط مثل هذا المؤلف فى تلك اللحظات أن يدرك ما حدث له من رؤية قلقه واضطراب حركته وعدم استقراره وقلة صبره، وغياب ذهنه، ويظل المؤلف على هذا الحال من الانفعال إلى أن تتم الفكرة فى ذهنه، وتتشكل وراء سحب من الغمام والضباب صورتها النهائية وأبعادها الحقيقية ونسبها الصادقة وواقعها الخاص بها الذى سيحل محل واقع الحياة، يحس أن خلقتها قد كملت وأن ولادتها قد تمت.

ويحذرك هؤلاء المؤلفون إذا كنت من الكتاب وحدث لك ما حدث لهم أن تجلس من فورك وأنت ما تزال فى حدة انفعالك لتكتب روايتك، وأن تصب هذا الانفعال كما هو على الورق، هذا هو عمل الغشيم، لن يخرج من يده عمل صالح. بل ينصحونك أن لا تبدأ الكتابة إلا وأنت خاضع لسلطان ذهن بارد كل البرود، ملم

بكل دقائق هذا الانفعال وأسبابه وأعراضه، ولكنه متحرر مترفع عن كل هذا، لأن عمل المؤلف حين يبدأ يكتب هو فى الحقيقة إزاحة للضباب والغيوم ستارًا بعد ستار، حتى يصل إلى الصورة الكاملة التى كانت روحه تحدسها وتحدس كمالها دون أن تتبين كل معالمها وملامحها، الانفعال باقٍ ولكنه منضبط، ويحدث فصام فى شخصية المؤلف فكأنه رجلان، واحد منفعل وآخر هادئ يروى عنه.

والغريب أن بعض الكتاب يحس حينئذ أن اللغة تصبح كأنها مخلوق حى واعٍ، فما يكاد يظهر على الورق لفظ حتى تراه يستأذن فى الانصراف لشعوره بأنه ليس فى محله، أو بأنه مبهم، ليستدعى إليك لفظًا أصدق منه، وهذا يستدعى لفظا ثالثًا أشد صدقًا وهكذا دواليك حتى تقر اللغة بأنها بلغت الدرجة التى ترضاها لك من الصدق والوضوح وأن تراكيبها وتراثها القديم قد أوحت لك بكل ما عندها. وهذا الدور نستطيع أن نسميه بدور الصنعة، فلا فن بدون صنعة.

فالألفاظ فى النمط الديناميكى ليست مفلوتة العيار، بل مقدرة بحكمة، مختارة بوعى ليطابق جرسها موضعه من النغمة الجزئية وفى اللحن العام للأثر الأدبى. ولكنك مع ذلك تحس أن هذه الألفاظ تشع بحرارة شديدة.

وكان من حسن حظى أن شهدت انفعال نجيب محفوظ بفكرة رواية «اللص والكلاب» وإن كنت لم أعرف ذلك إلا فيما بعد، ففى

أيام حوادث محمود أمين سليمان، وهو سعيد مهران فى «اللص والكلاب» كنت ونجيب جارين فى مصلحة الفنون ونخرج معًا، فكنت أسأله أحيانًا ماذا تقرأ هذه الأيام وماذا يشغلك؟ فكان يضحك فى وجهى، يقول لى ـ لا شغل ولا تفكير إلا فى محمود أمين سليمان. وكنت فى تلك الفترة إذا دخلت عليه مكتبه وجدته يذرعه جيئة وذهابًا، فكأنى أوقظه من غيبوبة أو أرده من عالم مجهول إلى عالمنا، لو انطلق مدفع بجواره لما أحس به، يداه معقودتان وراء ظهره، رأسه مرتفع مائل للوراء، وأفهم من صوته أن ريقه جاف، لو نقرت على جسده لرن رنين قوس المنجد، بين الحين والحين يرفع يده إلى جبهته ويمسحها، كأنه يزيل عرقًا أو يهدئ حرارتها، يخيل للنظرة الأولى أن وجهه صارم متجهم مأزوم، ولكنه فى الحقيقة وجه رجل مستغرق فى تفكير عميق مستحوذ عليه. طبعًا لم يخبرنى نجيب حينئذ أنه يؤلف «اللص والكلاب» فالمؤلفون يكرهون عادة الإفصاح عن الفكرة وهى ما تزال فى دور التخمر، بل يقول أندريه جيد إنه إذا فعل ذلك أحيانًا وجد الفكرة فى غاية البواخة والتفاهة حتى تحدثه نفسه بالعدول عن كتابتها. ما أشبهها بأغانينا حين ينشدها المطرب بدون تخت مصاحب له.. هى دائمًا غاية البواخة والتفاهة.

نعم، بعد أن وصل نجيب لذروة الانفعال وحدس الصورة الكاملة التى ولدت فى أعمق أعماق روحه، هدأ وأسلم نفسه لحكم الذهن البارد وحده، الذهن المتحرر من الانفعال المترفع عنه، ليحسن بناء عناصر الشكل الفنى لروايته والتنسيق بينها.

ولعلك تذكر أننى قلت لك سابقًا إن الأثر الديناميكى هو الذى يوحى بأن مؤلفه يخوض معركة مع أطماع النفس، أو معركة من أجل الوصول إلى الكمال الفنى وقهر المادة المستعصية التى يعمل بها الفنان ـ الحجر أو الألوان أو الأنغام أو الألفاظ، وأخيرًا معركة فى ميدان القيم الروحية، أعنى الصراع بين الخير والشر، والحق والباطل.

وأنا مؤمن أن نجيب لا يخوض معركة مع أطماع النفس، تلك المعركة التى نحس بها فى شعر المتنبى والشريف الرضى. فى حديثه مع فؤاد دوارة المنشور فى كتابه «عشرة أدباء يتحدثون» يقول إن مطمعه الأوحد فى الحياة هو أن يتفرغ للإنتاج الفنى.. بل تألمت كل الألم وتحسرت أشد التحسر حين فهمت من كلامه أنه بعد هذا الإنتاج الضخم الذى كان يكفى عشر معشاره لكاتب غربى أن يصبح من كبار الأغنياء. فهمت أنه لا يزال مهموما بفكرة الاستقرار المالى ومواجهة المستقبل بثقة واطمئنان. لا شك أن هذا الكلام قد بدر منه على غير إرادة فى ساعة حلا فيها الحديث وصفا الجو فأنس إلى محدثه فكشف له فى لحظة خاطفة طرف ستار عن نفسه؛ لأنه فى مجالسه مع أخلص أصدقائه لا يتحدث أبدًا عن المال ومطالب الرزق، بل أستطيع أن أشهد لك أنه من أجل صداقاته ـ وهى عزيزة عنده لأنها ترجع إلى عهد الصبا ـ قد ضحى ويضحى إلى اليوم بحقوقه المالية، فالحياء والرقة والقناعة والاعتزاز بالصداقة تشل عند نجيب كل جرى له وراء حقوقه.

ومنذ اليوم الذى قصد فيه أن يكون مؤلفًا روائيًا أخلص وجهه للفن، تاركًا كل مطلب آخر دبر أذنه ووراء ظهره، إنما جعل همه الأوحد أن يجمع فى يده كل الوسائل التى تعينه على الإجادة. من أجل فنه دخل كلية الآداب ودرس الموسيقى. من أجل فنه ألزم نفسه أن يلم إلمامًا كاملاً مستندًا إلى دراسة شاملة مستفيضة للإنتاج الأوربى سواء فى الفلسفة أو الأدب أو النقد، واشتغل موظفًا فى الحكومة، فقنع بكل منصب ـ ولو ضئيلا ـ شغله.

ليس فى نجيب ذرة واحدة من طبائع الموظفين، ليس فى حياته كلها سعى وراء درجة أو علاوة أو افتتان ببريق السلطة أو أبهة المنصب، ولا تستغرب إذا قلت لك إنه ـ مع ذلك ـ موظف مثالى، لم يحدث له أن تأخر عن الوصول إلى مكتبه دقيقة واحدة بعد دقة الساعة معلنة الثامنة صباحا. كان هذا دأبه حتى وهو يشغل المنصب الرفيع كمدير عام لمؤسسة دعم السينما. إنه يفعل ذلك لأنه حريص على أداء واجبه وأن يكون قدوة لغيره ـ بل ـ وهذه هى الحقيقة ـ أن يبعد عن نفسه وجع الدماغ ليفرغ إلى فنه.

وكنت أغتاظ منه أشد الغيظ وأنا فى مصلحة الفنون حين كان يقف إذا وقفت ولا يجلس إلا إذا جلست فأقول له معاتبًا: متى تفض هذه السيرة وهذا التزمت وتعاملنى معاملة الأصدقاء؟ لم أفلح فى زحزحته عن مسلكه ولو قيد أنملة. وظل هذا دأبه معى حتى فى ندواته الخاصة فى سطح مقهى الأوبرا ـ ما أكاد أصل حتى يقف ويترك لى مقعده ويتخلى لى عن الحديث. و لم أدفع مرة ثمن

المشروب من جيبى. كنت أتمنى أن يهفو هفوة واحدة لأحس أن الكلفة بيننا قد سقطت وبخاصة وهو يرانى أفضى إليه بكل أسرارى، وإذا جلست معه هششت له وتركت نفسى على سجيتها وقلت ما قلت غير محتشم.

لو كان مكانه موظف آخر لملأ الدنيا صراخًا ونعيقًا وشكوى واحتجاجًا حين انتقل من منصب المدير العام لمؤسسة دعم السينما إلى منصب ليس لاسمه هذا الدوى، منصب الخبير الذى «يستشار» ولا يأمر.. أما نجيب فقد فرح أشد الفرح كأنه كسب «لوترية» أو رأى ليلة القدر، وقبل يده ظهرًا لبطن.. لأنه لا يريد إلا أن يتفرغ لفنه، أما كل هذه المظاهر التافهة فإنه يتركها لغيره من المشغولين بأطماع الدنيا، الهائمين بمجد المناصب الرفيعة.

وحين نؤرخ لنجيب محفوظ فينبغى أن نفسر على هذا الضوء لماذا قبل أحيانًا أن يكتب اسمه على سيناريو من تأليفه ثم امتدت له يد المنتج بالتعديل والتحوير طبقا للمفهوم السخيف للسينما عنده. فعل نجيب هذا ليضمن لنفسه أولاً وقبل كل شىء أن يتفرغ للأدب الرفيع وهو هادئ النفس خالى البال.

وحين ندرس «اللص والكلاب» سنلاحظ أنه أيضًا لا يخوض معركة مع الكمال الفنى وقهر المادة المستعصية، بل كانت معركته فى ميدان القيم الروحية.

٦ (*)

«اللص والكلاب» أنموذج عبقرى فذ لهذا النمط الذى أسميته تجاوزًا بالنمط الديناميكى لأنه وليد الانفعال، جاوز به نجيب محفوظ حد الكمال فى التعبير الفنى، كما جاوز أيضًا عن طريق نمطه السابق الذى أسميته من قبيل المقابلة بين الأضداد بالنمط الإستاتيكى، وكانت الثلاثية هى أنموذجه العبقرى الفذ هى الأخرى.

و«اللص والكلاب» تكشف عن خصائص هذا النمط الديناميكى ما هى. على نقيض خصائص النمط الاستاتيكى كما عرضتها عليك فيما سبق.

العنوان = الانفعال

(*) («المساء»، ١٩٦٣/٢/٢٠ ، الملحق الفنى والأدبى ، ١٢، ص٤).

الانفعال باد فى العنوان. إنه مندلق فى أول كلمة يطالعها القارئ خرجنا هنا عن استخدام أسماء أحياء ومساكن جامدة توحى بالبناء المعمارى ولا تنم عن الموضوع، أما فى «اللص والكلاب» فتحس من العنوان ذاته أنك مهيأ لخوض صراع عنيف، وتجد فيه خلاصة رموز العمل كلها، فوراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى واحد محتمل.

الشكل والمضمون

ليس هناك فرق أكبر من الفرق بين حجم «اللص والكلاب» وحجم الثلاثية. إنك تضع الأولى فى جيبك، ولابد لك من حمل الثانية فى حقيبة سفر. والحجم الصغير هو الذى أغرى بعض النقاد ـ وكنت أنا بينهم ـ على المسارعة إلى القول بأنها قصة قصيرة مطولة، وفضل أنور المعداوى حين التفت إلى تعدد شخصياتها وتشابك خيوط أقدارها أن يصفها بأنها رواية قصيرة من هذا النوع المسمى «بالنوفيل» أو «النوفيليت»، والسبب فى اختلاف الحجمين لا يرجع فحسب إلى أن الثلاثية مرتبطة بطبيعة الحال بما قصدت إليه من وصف شخصيات جهة ـ بلغت نحوا من ٥٥ شخصية ـ فى منشئها ونموها وتطورها على مدار حقبة طويلة من الزمن، وأن عمود «اللص والكلاب» هو اعتصار حادثة صغيرة محددة بأيام قليلة لاستخراج ما يكمن فيها من دلالات عميقة كبيرة، بل يرجع السبب قبل كل شيء ـ فيما أعتقد ـ إلى أن «اللص والكلاب» هى وليدة الانفعال، وأثره المستهلك له هو شدة التوهج، لا تنقل عمره بين اتقاد بطيء متصل وذبول مستمهل، هيهات للمنفعل أن «يلت ويعجن» ليس هنا أقل

اهتمام بالتفاصيل الدقيقة بل تكاد تكون كلها محذوفة. هنا تحرر من الخضوع لمنطق ترقب الحوادث فى السرد بعضها إثر بعض، ليس هنا مصاحبة زمنية فى خط أفقى متصل من أول نقطة فى البداية إلى آخر نقطة فى نهاية النهاية، يمشى القارئ معها الهوينى، لا يمتنع عليه أن يتريث بين الحين والحين (سواء وصل إلى آخر الفصل أم لم يصل) ثم يعاود السير فلا يضيره هذا التوقف.

أما فى «اللص والكلاب» فأنت مع مؤلف منفعل، إذا أمسك بيده المؤرقة يدك فمحال أن لا يسرى إليك انفعاله، وأن لا ينفذ إلى أعماق قلبك، محال أن تتخلى عنه إلا بعد أن تفرغ من خطف مشواره، التريث ممتنع، إنه يجرى بك فتلهث، لا تشكو من اللهثان بل تطلب منه المزيد فأنت تعلم أنك بعد الوصول ستحس بهذا الخدر اللذيذ الذى يعقب إسقاط كل عواطفك على العمل الذى قادك.. أنت مع مؤلف لا يجرى فحسب، بل يقفز أيضًا، يقفز بك من الحاضر، فيقفز إما من الماضى إلى المستقبل، وإما من المستقبل إلى الماضى. أنت لا تملك إلا أن تستسلم له فى متعة لذيذة وهو يجمع لك بين رؤية اليقظة ورؤية المنام، صدق الدلالة فيهما واحد، فلا مجال لك لأن تنتبه أنك تنتقل من عالم إلى عالم، بل يخيل إليك أن الحلم هو الحقيقة، وأن الحقيقة هى مجرد حلم. هذه هى قدرة الأعمال الرمزية البارعة على خلط الزمن ومجالات الشعور فى عجينة واحدة.

وقد سبق لى فى مجلة «المجلة» أن عبرت عن إعجابى الشديد بقدرة نجيب الفائقة وحسن توفيقه فى اختيار الموقع الذى ينقطع فيه حديث الحاضر لينتقل إلى حديث الماضى، فالزمن ليس خيطًا واحدًا ينسلك

عليه الحاضر أو الماضى، بل هو عدة خيوط تجرى معا فى صف واحد، تتقابل وتتشابك ثم تنفك وتتباعد لتعود مرة أخرى إلى الالتقاء وهكذا دواليك. كما تحدثت فى المقال ذاته ـ فيما أذكر ـ عن براعته الفذة فى اختيار أداة الإيصال التى تناسب الموقع، فهو ينتقل بإحكام من السرد إلى فتات من الحوار إلى المنولوج الداخلى فلا تحس ـ بفضل هذا الإحكام ـ إلا أن الحديث كله من معين واحد، لا فرق بين ضمير الغائب وضمير المتكلم. هذا هو خداع الفن الذى لا يظهر به إلا صدقه ويتجلى جماله وتتم رسالته.

ومع أننى قرأت «اللص والكلاب» بانتباه شديد إلا أننى أحسست بعد الفراغ منها أننى لم أستوعبها، وأننى فى حاجة لأن أقرأها مرة أخرى وأنا أمشى وحدى أتريث كما أشاء عند كل نبضة من نبضاتها لأستمتع بها دون أن يجرنى نجيب وهو يجرى ويقفز لى، فى حين أننى بعد الفراغ من الثلاثية لم أجدنى قادرًا على قراءتها من جديد إلا إذا أردت أن أتمتع مرة أخرى بمناجاة كمال لنفسه إبان أزمته الروحية، فهى أنشودة شعرية فلسفية عميقة بلغ بها نجيب قمة الغنائية وقمة المأساة، أو إذا أردت أن أكتب بحثا عن الأغنية فى عصر الثلاثية فإنها تتضمن منها ذخيرة غنية لعل كثيرًا من الناس لم ينتبهوا إليها.

وليس السبب فى عزوفى عن القراءة الثانية للثلاثية هو طولها فحسب، بل لأننى أيضًا أجد فيها تقاربا فى الوزن بين الحادثة ودلالتها، إنه اعتدال يقاس بضبط مؤلف متأمل صبور غير منفعل. ليس فى الثلاثية فائض يهرب من بين يديك فى القراءة الأولى، أما فى «اللص والكلاب» فالدلالة أضخم بكثير من الحادثة، الحادثة مجرد

تكأة يتخذها نجيب لعرض فلسفته ونظرته للحياة، للكشف عن التباين والاختلاف بين القيم فى ذاتها وفى حكم الناس، عن الصراع بين الحق والباطل، بين الخير والشر، بين المؤقت والأبدى، عن التضاد بين النية والعمل، والوجه والقناع، عن الصراع بين الفرد وذاته، وبينه وبين المجتمع، عن الفروق بين لغة أهل الدنيا ولغة أهل الآخرة.

قد نجد فى الثلاثية تفصيلاً للتفصيل، أما فى «اللص والكلاب» فلا نجد إلا خلاصة الخلاصة، الأقوال المقتضبة التى ينطق بها الشيخ الجنيدى وكأنها نبوءات «أوراكل» فى معبد إغريقى، هى خلاصة لأطنان من كتب التصوف، وتلك الصور القليلة العابرة التى بدت لنا فيها «نور» هى خلاصة لحياة بائعة هوى من ساعة انزلاقها إلى ساعة تحطمها، الشيخ على الجنيدى ونور هما القطبان اللذان يتخبط سعيد مهران بين جذبيهما. وهذا التلخيص هو الذى يجعلك قادرًا على أن ترسم فى ذهنك للتصوف وبائعة الهوى فى «اللص والكلاب» صورة لا تقل، بل قد تزيد وضوحا، عن صورة إحدى الشخصيات الرئيسية فى الثلاثية رغم أن نجيب قد وصفها لك بتفصيل شديد.

وليس التلخيص فى «اللص والكلاب» وقفًا على وصف الشخصيات، بل يشمل أيضًا وصف الأماكن، كالقهوة ومنزل نور، إنها هى الأخرى بسبب هذا التلخيص أشد وضوحًا للقارئ مما لو عمد المؤلف إلى رسمها بدقة وتفصيل.

لن يخرج أدبنا القصصى عن رتابته وسطحيته إلا إذا ارتكز على مثل هذا التلخيص الذى تفيض بفضله الدلالة فيه على الحادثة. فهذا

الفائض هو المجال الذى تتجلى فيه للمؤلف نظرة فلسفية ترفع الحدوتة إلى مقام التعبير الفنى المخلف لأثر صادق وعميق.

وقد أحسن نجيب حين اقتبس للمعالجة حادثة روتها الصحف، مبقيًا على ما يهمه فيها من ملامح ظاهرية، وقد يخيل للمتسرع أن هذا الاقتباس قيد يقلل من فضل المؤلف ويغل يديه ويخضعه لتسلسل مفروض عليه من الخارج، ولكن العكس هو الصحيح، فإن التجاء المؤلف إلى هذا القيد هو نجاة له من الاضطرار إلى فبركة حادثة وهمية، ليستبقى كل قوته وحريته وانطلاقه للمعالجة الفنية والكشف عن الدلالة. وقديمًا قال جوته «الفن هو وضع نبيذ قديم فى قنينات جديدة». هذا القيد الذى يجعل حياتنا الواقعية تزداد غنى حتى نبصر الدلالة التى قد لا نراها من وراء الحادثة.

اللغــة:

فى النمط الاستاتيكى تحتفظ الألفاظ فى أغلب الأحوال بهيئتها وحدودها التى نجدها عليها فى القاموس ـ ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصوبة من عل فقد قلت احتمالات الصراع بين الألفاظ وساغ استعمال الفصحى فى الحوار بدل العامية فى الثلاثية مع أنها من المذهب الواقعى.

أما فى النمط الديناميكى ـ بشهادة «اللص والكلاب» ـ فإنك تحس ـ بسبب انفعال المؤلف ـ أن الألفاظ قد انصهرت هى الأخرى فى بوتقة، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هيئتها فى القاموس، اكتسبت شحنات وأطيافًا عديدة لم نكن نظن أنها قادرة عليها ـ ألفاظ مجنحة

منطلقة استثيرت من جمودها ومهاجعها، قامت تنفض عنها التراب ليدب فيها عنفوان الحياة ـ لا عجب أن تلاقى منها الضدان لأول مرة فى عمرها، وأن كثر التشبيه البارع فى «اللص والكلاب»، وجمع هذا التشبيه بين المعنويات والماديات ـ وتقبل شهادة رجل مستهام ومهتم بكثرة اعتماده فى الوصف على التشبيه إذا قال لك إن «اللص والكلاب» قد بلغت فيه قمة لم ترق إليها قصة أخرى ـ حتى ولا قصة «السمان والخريف» التى كتبها نجيب نفسه بعد «اللص والكلاب».

وإذا انصهرت الألفاظ فى بوتقة واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى ـ ليست العبرة هنا باللفظ، بل بشحناته ـ ومن أجل هذا ساغ أيضًا فى «اللص والكلاب» استعمال الفصحى بدل العامية فى الحوار. ظاهرة واحدة نجدها فى كل أعمال نجيب محفوظ ولكننا نصل إليها من طريقين مختلفين كل الاختلاف كما رأيت.

إننى واثق أن «اللص والكلاب» هى أصلح قصة عندنا للترجمة إلى اللغات الأجنبية. إنها ستهز القارئ الأجنبى هزها لنا نحن فى مصر.

فرغت جعبتى ـ أو كادت ـ من الكلام عن نجيب محفوظ، ولعلى لم أتخير لكل موضع ما يستحقه من إجمال أو تفصيل. كل الذى أعلمه أننى قلت بإخلاص ما عندى، وأجرى على الله.

وسأعاود البحث على مهل فى فرصة أخرى أرجو أن تكون قريبة.

اللص والكلاب (*)

لنجيب محفوظ

تشهد بعض الاعترافات أن العمل الفنى فى أغلب أحواله يولد كله بغير انفصام بين شكله وموضوعه فى لحظة إشراق، تبعثها أحيانًا جملة عابرة تلقطها الأذن وسط الحديث، أو استبداد طارئ بلا علة ظاهرة لذكرى قديمة طواها النسيان كذبًا، أو اعتدال مفاجئ ـ فضل الفكر المتعمد فيه غير واضح ـ لمرئيات نفسية معوجة غير مترابطة ولكن هذه الصورة الغامضة البدائية الأولى تستلهمها بعد ذلك تجارب الفنان وثقافته وطاقاته الروحية والعقلية لتنفى عنها اللغو الباطل وتستبقى لها الجوهر الدال ولتضفى عليها صفة الجمال الفنى المستمدة من المطابقة بين الشكل والموضوع، هذه هى مرحلة الصنعة، ومن المسلم به أن لا فن بلا صنعة وأن لكل فن صنعته، وقد يجىء الشكل عن غير وعى لأنه داخل أيضًا فى نطاق لحظة الإشراق

(*) (مجلة «المجلة»، العدد ٦٤، مايو ١٩٦٢، ص ١٢٠، ١٢١).

وقد ينبئ عن وعى هو فى الحقيقة غير خلاق بل هو مجرد كاشف للعناصر الأصلية المتبقية فى غموض الصورة الأولى، فإذا ظن الفنان أنه يخلق الشكل كان عليه أن يخفى عنا قرون صنعته.

وفى قصة «اللص والكلاب» للأستاذ نجيب محفوظ صنعة مختبئة بارعة، تكاد يتفرد صاحبها بمستواها الرفيع، وليس غرض كلمتى هذه أن أبحث هل هى صنعة عن وعى أو عن غير وعى ولكن سأقصرها على بيان دلائل إعجاز هذه الصنعة.

تسير هذه القصة القصيرة الطويلة على خطين: خط تبدأ به يتقدم بنا إلى الأمام، فيه نمو حوادث القصة منذ خروج سعيد مهران من السجن إلى ساعة مصرعه، وخط آخر يثنى به، يسعى بنا إلى الوراء، وهو رواية سيرته الماضية منذ صباه إلى اللحظة التى نقابله فيها لأول مرة، خطان يجريان جنبًا إلى جنب، يتقابلان أحيانًا ثم ينفصلان وليس إلا كما صنع «نجيب» يستقيم لهما الجرى معًا والالتقاء والانفصال، إنه لا يجمع بين الخطين إلا فى تمام اللحظة المناسبة، لا يتقدم أو يتأخر عنها قيد شعرة وتمام اللحظة المناسبة يجدها عندما يبلغ جانب من جوانب المأساة ذروة الاتقاد بحيث لا يتسنى الهبوط إلا بفضل التقاء الخطين من جديد، فالقصة سلسلة من شهقات متتالية نتيجة لهبوط إثر صعود.

بسبب هذين الخطين يعيش بطل القصة أمامنا فى حاضره وماضيه، فلسنا فى حاجة إلى من ينبهنا إلى ترتيب الزمن، أو أننا ننتقل من خط إلى خط، فالذكريات تروى بصيغة الفعل المضارع.

والظاهر أن «نجيب» خشى أن يشق على القارئ المتعجل. فَهِمَ كيف يجمع اللحظة الواحدة بين الماضى والحاضر فسمح لنفسه أن يمهد للانتقال أحيانًا بعبارة موجزة مثل «وعادت الذكريات» ولو حذف هذه الروابط الهينة لخيل إلينا أن طريقته هى طريقة آرثر ميللر فى «موت بائع جوال» إذ يختلط فيها الحاضر بالماضى بلا فواصل.

ولو كانت «اللص والكلاب» من صنعة كاتب مبتدئ لما أقامها إلا على خط منطقى واحد. يتسع خطو الزمن فى سيره من الطفولة إلى الموت، فلا يكون فى القصة حاجة لاسترجاع الذكريات بعد أن تكون قد رويت ساعة وقوع حوادثها.

ويتسع المجال حينئذ لكثير من التفصيلات الثانوية ولكن بدء القصة على يد الصانع الماهر فى نقطة تقع وسط العمر عند فاصل بين عهدين ثم إقامتها على خطين هو الذى جعلها تبلغ بنا قمة المأساة بفضل تناقض غير مفصح عنه بين الأمس فى صورة حاضر له جمال حلم سرمدى وبين اليوم فى صورة كابوس يصيب الزمن بالشلل، ومن الفجيعة أن اليقظة التى انتهى بها الكابوس لم تكن إلا الموت.

وبفضل الخطين تجردت القصة من التفصيلات الثانوية، لأن رواية الماضى فى صورة ذكريات لا تبقى له إلا الجوهر، لذلك كانت «اللص والكلاب» أول قصة فى نظرى يكتبها نجيب محفوظ بنبض ديناميكى جعلنا نغفر له إسهابه القديم.

لا عجب والقصة يلفها جو ديناميكى درامى أن جاءت ألفاظها منصهرة، غنية بشحنات متفجرة، وتوالت تشبيهات مجنونة تشترك

فيها العين التى رأت والقلب الذى فطن ولم ير، التفاصيل على قلتها قد ذابت إذ تراجعت إلى الوراء، العبرة هى هذا العهد المنبعث من مأساة متقدة داخل نفس، فكان من تمام براعة الصنعة أن يجعل المؤلف حوادثها تقع فى عز الصيف، فى شهر يوليو المتقد.

ولكن جريان القصة على خطين وإن خدم أغراض المؤلف من ناحية فقد أضرَّ بها من ناحية أخرى، فمخالفة المنطق لا تمضى بغير عقاب، فقد رأيت الأمس عاد إلينا بفضل الذكريات فى صورة حلم جميل وفى الأمس الذى جرته هذه الذكريات إلى اليوم حكاية لقاء سعيد مهران ابن البواب بنبوية خادم الست التركية، فلو وصفت القصة هذا اللقاء وقت وقوعه بصيغة الحاضر على لسان سعيد لرؤية فتى فقير غير متعلم يترصد فتاة يسبيه منها مفاتن الجسد، ولكن هذا لم يحدث إذ استتبع جر الأمس إلى اليوم تصويره كما رأيت فى صورة حلم جميل، وقديمًا قالوا: الماضى مهما كان مرًّا فهو حلو. فما بالك بماضٍ كله حلو، وبسبب هذا الحلم أصبح سعيد مهران من فحول شعراء الرومانسية المهومين ـ كما يقال ـ بحب الروح للروح... وقال سعيد فى حبيبته قصائد منثورة تبهرنا بروعة جمالها تنسينا أن نسأل: أهذا كله مطابق لطاقات سعيد مهران فى صباه؟

لن يأتى الشك إلا بعد هدوء النفس عند الفراغ من قراءة القصة، شك بأن «نجيب» يتكلم بلسان سعيد مهران، بأنه يكرر قصة حب كمال فى الثلاثية وليس فى أدبنا الحديث مأساة تماثل سير كمال فى جنازة حبيبته وهو لا يعلم أنها هى صاحبة النعش. هذا هو الحب

الرومانسى الذى يصالحنا به «نجيب» كلما ضقنا ذرعًا بغلوه فى وصف الحب المعتمد على الغريزة الجنسية وحدها، ولكننا إذا اقتنعنا بهذا الحب من كمال خريج المدارس العليا فمن العسير أن نقتنع به من فتى غير متعلم ـ هو سعيد مهران ابن البواب.

ومن دلائل إعجاز الصنعة أيضًا أن سعيد مهران، الرصاصة الطائشة، الذى لم يعرف لنفسه وضعًا ولا موضعًا ولا غاية، قد تجلى اضطرابه فى أتم صورة بفضل حيلة لجأ إليها نجيب محفوظ ـ وهى جعله يضطرب ويدور بين قطبين ثابتين، شيخ ثباته ناجم من تصوفه وفتاة مومس ثباتها ناجم من البذل بالتضحية والوفاء، بالحب والحنان، إن لم يجد سعيد لدى الشيخ إلا راحة لجسده دون روحه فإنه لم يجد حلاً علميًّا لمشاكله، أما اليد الممتدة إليه بالحب والحنان فقد أدار ظهره لوصمتها، ثم لم يعرف قيمتها ويتحسر عليها إلا بعد أن ابتلع خضم الحياة هذه الفتاة المسكينة، بل لا نعرف أماتت هى أم لم تمت.

لا القطب السلبى نفعه ولا القطب الموجب تملك قلبه ـ وكذلك يجعلنا نجيب محفوظ نشعر بالوحدة القاتلة التى يعانيها سعيد مهران. وحدة تتمثل أيضًا ـ وهذا هو إعجاز الصنعة أيضًا ـ فى انحباسه أيامًا فى بيت يطل على الصحراء.. الصحراء بقبورها تكاد تدخل ضمن أبطال القصة باعتبارها الستار الكبير الذى تنعكس عليه مشاعر الضياع والوحدة والعدم والسراب.

ثم انظر لنثره عن عمد للفظ الكلاب بمعناه المادى والمعنوى فى ثنايا القصة، ليصبح هذا اللفظ هو علامة نغمها الموسيقى إن لم يكن لحنها الأساسى.

هذه الكلمة قاصرة على الصنعة وحدها، ولكنى لا أحب أن أختمها دون أن أشيد ببراعة نجيب محفوظ وشدة أمانته فى عمله وإخلاصه له ـ فهو لا يهجم على أمر دون أن يتخذ له عدته، حتى فى رسم الشخصيات الثانوية، وإنى والله لحائر كيف استطاع أن يستخرج من كتب التصوف المطولة هذه الخلاصة البديعة التى أجراها على لسان الشيخ وجعلها مطابقة لحوادث القصة، ولا كيف استطاع أن ينفذ إلى قلب فتاة مومس قدمت من الصعيد، ويقول لنا إن أباها عمدة، كل كلمة أو حركة منها تصور مجللة بالصدق، ولا كيف يجيد الرسم الطبوغرافى للأحياء والأمكنة فتحس بها إحساسًا شديدًا رغم أن وصفها جاء فى عبارات موجزة. إن قدرته على البصر والإبصار خارقة حتى لتأخذنى رجفة كلما تصورت حال أدب القصة عندنا لو لم نسعد بفن نجيب محفوظ.

أمام "المرايا" (*)

لنجيب محفوظ

قلت لنجيب محفوظ: أهنئك على شجاعتك الكبيرة فى «المرايا» سواء وأنت تتحدث عن نفسك وعلاقاتك بصراحة غير مألوفة أو وأنت تجهر بآراء عن أشخاص من معاصريك يعتنقها غيرك أيضًا، ولكنه يتكتمها أو لا يتبادلها إلا همسًا. هى عندك أحكام شريفة لأنك ملكت الشجاعة، وهى عنده، لأنه لم يملكها، غيبة مرذولة، مع أن المنطوق واحد.

إن الشجاعة التى أبداها توفيق الحكيم فى «سجن العمر» وهو يتحدث عن والديه قد تجاوزها «نجيب» بمراحل بعيدة لأنه تحدث عن نفسه وهو ما لم يفعله توفيق، هربًا من وجع الدماغ.

ربما هى المرة الأولى التى يزيح فيها نجيب بعض هذه الأسرار التى يحيط بها حياته، لذلك فإن «المرايا» ستكون أهم أعماله التى سيرجع

(*) («المساء»، ١٩٧١/٦/٢١، ص٦).

إليها الباحثون فى المستقبل فى محاولتهم تعرف ملامحه، لعله فعل ذلك لأن رقعة الماضى امتدت الآن وراءه أكثر من ذى قبل بحكم تقدمه فى السن، فخلصته من شبكة القدم والطريق واللحظة، والأثر المباشر، حررت النظرة والحكم، أو بلغ مكانة يجد فى ارتفاعها وقايته، أيًا كان السبب فإن شجاعته فى التحدث عن نفسه وعلاقاته دعوة جاءت فى أوانها تفتح نوافذ فى أعمال الأدباء لمزيد من الصراحة حتى يتبدد ما يخيم على إنتاجنا من تزمت قاسٍ أو تحلل سقيم، عسى أن يكون المطلب الفنى فى الحقبة التى نمر بها الآن هو الصراحة والمزيد من الصراحة.

وحين يكتب تاريخ الأدب فى عصرنا الحديث، فلابد أن يقال إن «نجيب» يكاد ينفرد من بين أترابه بأنه هو الذى برهن على هذه الشجاعة الناجمة عن حرصه على أداء واجبه، واجب الفنان نحو وطنه وشعبه، فلم يعتزل، ولم يصمت، بل قال ما يريد قوله ولا ضير عليه إذا كان قد قاله بالرمز، فالرمز إذا وضح فقد حقق الغرض وتساوى مع الإفصاح، وإذا لم يتضح فإنه يذكر القارئ بقول الضفدع للحكماء، فيكون الإبهام أشد من الرمز الفصيح قدرة على الإشارة للعلل الضاغطة. إنه منذ «القاهرة الجديدة» لم يتخل عن الالتزام واعتناق قضايا الشعب الكادح والدفاع عن حقوقه وعن حرية الرأى والكلمة.

هذا الدفاع السياسى فى صميمه مصحوب بتعطش شديد لارتفاع لواء الاستقامة الخلقية، فاستطردت قائلاً لنجيب: قد هالنى عدد

الأوغاد فى «المرايا» أصارحك بأننى أحسست بشىء من الانزعاج وكدت أمتحن نفسى لأتبين هل تلوثت أنا أيضًا وجرفنى التيار.

بهذا التعطش للاستقامة الخلقية فى مجتمعنا ـ لتساير الاستقامة السياسية ـ أفسر إلحاح «نجيب» على تقديم صور عديدة من الانهيار الخلقى وفضحها، إنه بهذا التفسير لا يفعل ذلك تشاؤمًا أو تلذذًا أو اتباعًا للمذهب «الكلبى» بل من شدة ألمه وعذابه لما يرى من حوله، تستطيع أن تقول إن «نجيب» أشد كتابنا عشقًا للحياة وعذابًا بالناس فى وقت واحد، وهذا نوع من التمزق محمود للأديب، سنلحظ فى «المرايا» بشىء من الدهشة أن الذين يتحطمون هم الشرفاء، أما الذين يصعدون من أسفل الأسفل إلى القمة فهم الأوغاد!!

وقلت لنجيب:

ـ خشيت أن تأتى صورك فى «المرايا» كأنها نقل مسطرة من واقع الحياة، لأنك هنا تنقل من واقع الحياة باعترافك، وخشيت أن يكون كل أثرها كأثر الحكم والمواعظ التى تريد منا الاستعبار الساذج بتقديم أمثلة ساذجة على تقلب الحظوظ فى الدنيا، فالخلاف عندى هو هذه الهزة المأسوية التى لابد أن تنتقل من الموضوع إلى الكاتب، ثم من الكاتب إلى القارئ، والفرق شاسع بين هذه الهزة والاستعبار، كالفرق بين القصة والحدوتة، بين القصة ومحضر بوليس.

واعترفت لنجيب أننى احتجت أحيانًا إلى قراءة النص مرة ثانية لكى أحس بهذه الهزة فيه فتزول عنى خشيتى المبدئية، ودس هذه

الهزة تحت السطور هو قمة الفن. إذا لم يحس بها بعض القراء البلداء أو المتسرعين فليس الذنب ذنب «نجيب» بل ذنبهم.

قرأنا الآن عشرين صورة تقريبًا، تمامها خمس وأربعون، ننتظر البقية بفارغ صبر، نلحظ من الآن أن الصور منفردة وأن اللقاء بينها عارض ويكاد يشبه الصدفة البحتة فتعلل لها قليلاً، ومع ذلك فنحن من الآن ــ يا لقدرة «نجيب» الفائقة ــ نحس بأن الصور متداخلة فى تعشيقة كالموزاييك لتقدم لنا فى النهاية لوحة كاملة للمجتمع المصرى فى الفترة الأخيرة.

ورجائى الآن من ناشئة الجيل الجديد أن يشتغلوا لنا فى الكشف عن تسرب صور «المرايا» إلى أعمال نجيب، وكيف تحول الواقع أولاً إلى صورة فى «المرايا» ثم إلى شخصية فى رواية. وأدلهم أيضًا أن ينتبهوا للصنعة فى هذا العمل الجديد من حيث الوضوح الشديد الذى يكاد يبلغ حد بريق الماس، فى الفكرة واللغة، ورفض التهيب فى الانتقال من السرد إلى الحوار وبالعكس ومع ذلك يجرى فى النص كله ماء واحد متسلسل ومن حيث القدرة الفائقة على الإيجاز، فالزينة هى فى النفس الباطنة لا فى اللبس الخارجى المدندش، وأخيرًا من حيث عناية «نجيب» بالقصة وإثباته لقدرتها على أداء جميع الأغراض فى العصر الحديث.

وحدة التعاطف فى رواية

"الخيط الأبيض"[*]

لمفيد الشوباشى

مِن المسلم به اليوم أن المؤلف يلتزم الحياد قِبَل أشخاصه، ولا يتدخل فيتبرع بالنطق جهرًا بالحكم عليهم، بل يترك الحكم للقارئ وحده، يستمده من واقع مخالطته لهم وهم يتشابكون ويتفرقون وبعد إكمالهم لدورة فى حياتهم فى الرواية من بداية إلى نهاية. وكأن فن الرواية أصبح يعتمد على تملق القارئ وإثارة خيلائه بإيهامه أن الأمر كله موكول إليه، وأن أصدق الحكم هو حكمه. إيهام للقارئ لأن المؤلف رغم هذا الحياد المزعوم لا يمكن له إلا أن يضمر نوعًا من التعاطف مع كل شخص من أشخاصه، فمنهم القريب إلى قلبه، ومنهم البعيد عن قلبه. والقرب والبعد على درجات متفاوتة. ولكن هذا التعاطف مدسوس بين السطور، مختف وراء اللوحة كما يقال، لا مفر منه للمؤلف، فلولاه لما كان عنده شىء يقوله. إنه وسيلته

(*) (مجلة «المجلة»، العدد ٨٦، فبراير ١٩٦٤، ص ص ٢ - ٥).

الوحيدة لرسم أشخاصه بصدق، لاستخلاص الدلالة من أكوام الأقنعة، للتعبير عن مزاجه، فلسفته إزاء الكون والبشر. غاية الأمر أن المؤلف يتساوى فهمه لجميع أشخاصه، القريب منها لقلبه والبعيد، فالمعنى الحقيقى لحياد المؤلف هو فى هذه المساواة فى الفهم لا فى تجرده أو خشيته من التعاطف.

* * *

ولكن تعاطف المؤلف لا جدوى منه ولا معنى له إلا إذا كانت له قدرة الانطباع بحذافيره على قلب القارئ، فيلتحم الطرفان وتنشأ بينهما وحدة التعاطف.

وإنشاء وحدة التعاطف بين المبتكر والمتلقى هو غاية كل عمل فنى جدير بهذا الوصف، أن يرتفع المتلقى إلى مستوى المبتكر، أن يشاركه جنته وجحيمه، أن تنتقل إليه كل هزة للمبتكر مهما صغرت، حقًّا إن الناس تتفاوت فى الاستجابة لهذه الهزات لتراوح حسهم بين الرقة والبلادة، فالعيب عيب العاجز أو القاصر، لا عيب العمل الفنى، إنه يبلغ القمة حين يوحى لكل مغترف منه بأنه قد استنفد معينه بالإناء الذى فى يده، كبر أو صغر.

وقد يكون الكلام السابق من قبيل البديهيات، فكيف لا تنشأ وحدة التعاطف، والفن لا يعترف بمؤلف مصاب بمرض نفسى يجعله يحط من قدر الجمال ويرفع من شأن الدمامة؟ ولا مفارقة كذلك فى التعاطف بين المؤلف والقارئ إذا رسم المؤلف شخصياته مسطحة لها

جانب واحد، الشرير شرير صرف، والخير خير محض، ولكن احتمال تباين التعاطف بين القارئ والمؤلف يقوم حين يرسم المؤلف أشخاصه ـ كما يطالبه الفن ـ مستديرة لها جوانب متباينة، فيها ما هو جميل وفيها ما هو دميم، فهو بدوره مطالب فى نظر الفن لا الأخلاق وحدها أن يعطى كل جانب حقه من الاهتمام ولونه من التعاطف، فإذا كان الجانب الدميم من المقومات غير الثانوية للشخصية، فينبغى للمؤلف إن لم يشأ الإلحاح عليه أن يتفادى على الأقل ربط تعاطفه بالجانب الجميل وحده، فقد يتخذ فى هذه الحالة ـ وعلى غير إرادته ـ صورة من يريد «تمويع» جانب الدمامة وتبليعه للقارئ بسهولة. والقارئ لن يخفى عليه هذا الجانب الدميم المتروك بلا تعاطف من المؤلف، فلا يستطيع أن يجارى المؤلف فى تعاطفه للجانب الجميل وحده ويجد نفسه منجذبا للاهتمام بالجانب الدميم لأن المؤلف أراد أن يخدعه عنه، وهكذا يكون تعاطف القارئ مع شخصيات الرواية مخالفًا لتعاطف المؤلف، ويفقد العمل الفنى رسالته وإن كان فى القمة من حيث الصنعة.

* * *

هذه هى الأفكار التى شغلتنى بعد قراءة رواية «الخيط الأبيض» للصديق الأديب الكبير محمد مفيد الشوباشى، فهى جديرة بسبب تألق الفكر ونفاذ الإحساس وجلال الهدف واتساع اللوحة وصدق الوصف وبراعة الصنعة وجمال الأسلوب وقدرتها على الإيحاء بالجو ـ فى الطبيعة والنفوس ـ بأن تكون من الأعمال الفنية التى تدخل

تاريخ الأدب لولا خلل خفى يلبد فى عجزها غير المفهوم عن إنشاء وحدة التعاطف مع البطل، بين المؤلف والقارئ، ولعلها أول رواية عندنا تثير هذه القضية، وحلال لها أن تزهو بهذا الفضل.

وضع المؤلف لنفسه غاية جليلة، لقد انصرف عن المشاكل الفردية أو الجزئية، وأراد أن يرسم على لوحة فسيحة حقبة هامة من تاريخ بلادنا، هى مطلع ثورة سنة ١٩١٩، حين نزعت مصر إلى التحرر من الاحتلال الأجنبى فى جميع صوره، احتلال عسكرى واحتلال ثقافى، حين أخذت تبحث عن شخصيتها، عن أدب صادق التعبير عن نفسها، يهدف إلى خدمة المجتمع والرقى به، فكانت أولى خطواتها فى التحرر الثقافى هى القضاء على هذا الإعجاب المستحوذ عليها بكل ما هو أجنبى.

وقد رمز المؤلف لمصر ببطل روايته أحمد بن محمود منصور وكيل مصلحة التلغرافات والتليفونات ورمز لبريطانيا بفتاة إنجليزية هى «لورا» بنت مستر ويمان مدير تلك المصلحة. وكان الجوار فى السكن بالقاهرة واشتراك الأبوين فى العمل قد جمع بين الأسرتين قبل الحرب العالمية الأولى فى صداقة وطيدة بقيت بعد إحالة الاثنين إلى المعاش، إذ ظلا متجاورين بعد انتقالهما إلى الإسكندرية حيث تقع أهم أحداث الرواية.

وإذا كان مضى المؤلف فى الرمز غير واضح كل الوضوح فى رسمه لأسرة أحمد فإنه سافر كل السفور فى رسمه لأسرة لورا،

فالأسرة المصرية متماسكة متحابة، غير متعصبة، ولكنها مستمسكة بتقاليد قوميتها، وسيلة الابن فى كسب أبيه هى الإقناع بلهجة الاحترام لا الثورة بزعيق وقح، والبنت (منى) تتزوج من الشاب الذى تختاره لها أسرتها (مصطفى لطفى المحامى بقلم قضايا الحكومة). ليس فى الأسرة أى ضعف أخلاقى فهى فى صداقتها للأسرة الإنجليزية معتزة بكرامتها فلا تحنى رأسها ولا تعانى من مركب النقص ـ الصورة هنا فى الحقيقة مسطحة لا يظهر منها إلا جانب الخير وحده.

أما الأسرة الإنجليزية فهى مرسومة فى صورة الأسرة المنهارة. الأب مطربش قد بت صلته بوطنه وأقام بمصر بعد إحالته على المعاش. جميع أبنائه مصابون بمرض عصبى شديد. فالبنت الكبرى (لينورا) مصابة بالهبل، والابن (رونالد) مخبول وأختهما (لورا) تتعلل بمرض قلبها لتعتزل الناس. وقد ظن المؤلف ـ فيما يبدو ـ أن المضى فى الرمز على هذا النحو يخدمه من حيث قيام التطابق بين انهيار الاحتلال وانهيار هذه الأسرة، ولكنه فى الحقيقة قد أضر به. إذ كان غرضه الأكبر هو الإشادة بثورة مصر على إنجلترا. فكيف يبث فينا الإعجاب بهذه الثورة إذا كان خصمها فى مثل هذا الانهيار؟ كنت أحب ـ لكى تتحقق المقابلة ـ أن تكون أسرة ويمان أسرة إنجليزية عريقة ولها شموخها وجبروتها وتعاليها على أهل مصر، ولكنها فى الرواية تكاد تكون هى الأخرى أسرة بلدية. ليس لها من الإنجليزية إلا الاسم، تفطر على فول مدمس وتتغدى بالملوخية.

ويجىء هنا أيضًا ـ وإن كان الوضع مسبقا ومقلقلا ـ مثل آخر على اهتزاز الرمز، فقد كاد المؤلف أن يرمز لإخفاق الاحتلال فى أن ينشب بقية من أظفاره فى أرض مصر فجعل أسرة (ويمان) تطرد بعد الثورة من البيت الذى تملكه بدعوى أن ملكية العقارات محرمة على الأجانب، والعجيب أن الذى يروى لنا هذا الخبر هو بطل الرواية نفسه وكان قد أصبح محاميًا ـ وكل من له إلمام بالقانون ولو بقدر ضئيل يعلم أن ملكية العقارات لم تكن محرمة على الأجانب حينئذ. ولكن ماذا تقول فى سطوة الرمز؟ إنها من محام منتفخ بالإعجاب بالنفس سقط سقطة لا تغتفر. بطل الرواية الذى يرمز لمصر غارق فى لجة الجهل!

وأحب أن أفرغ هنا من حكاية هذا الرمز برمتها وأختم كلامى عنها بإبداء إعجابى بصنعة المؤلف لأنه أبقى كل هذه الرموز كامنة دون أن تسفر عن وجهها سفورًا مبتذلاً رخيصًا، فلا تفقد الوقائع قط فعاليتها وتسلسلها وارتباطها بالحياة دون أن ترتفع إلى التجريد ـ والمؤلف فوق ذلك قد عرف بمهارة كيف يخلع رداء المؤرخ ليبقى له رداء القصصى وحده، فلم يزحم روايته ـ كما يفعل غيره من مؤلفى الروايات التاريخية ـ بالتواريخ واقتباسات من الخطب والمنشورات ومقالات الصحف. وإن كان ينبهم أحيانًا على القارئ غير الخبير بتاريخ هذه الحقبة أن يفهم من الرواية أسباب تطور الموقف السياسى الذى يمثل (الخلفية) من «الخيط الأبيض». ليس من العسير بعد الوصف الذى قدمته لك للأسرتين أن نصدق أن لورا قد صدت عن

شاب إنجليزى يريد أن يتزوجها لتهب كل قلبها وحبها وإخلاصها وعمرها لأحمد، جارها المصرى. ولكنه لا يستطيع أن يفصل بين الحب والسيطرة التى يخشاها. فيتملص منها ويجد كل سعادته وهنائه واستتباب شخصيته والتحامه بوطنه فى زواجه من فتاة مصرية سمراء هى (رجاء) أخت نسيبه الأستاذ مصطفى لطفى، وكما نما خط استقراره العاطفى نما أيضًا خط استقراره الروحى والمذهبى. تحول عن المحاماة بعد أن أخفق فيها إخفاقًا ذريعا بسبب خجله وحيائه ليصبح أديبًا ينادى فى الصحف بضرورة اعتناق أدب مصرى أصيل يخدم الشعبِ ويسمو به والاهتداء إلى هذا الرأى هو «الخيط الأبيض» فى حياته.

ونفهم من الرواية أن أحمد أصبح من أعلام الأدب فى مصر، وأن دعوته قد نجحت واستلفتت الأنظار وجذبت لها الأنصار، فهو فى نهاية الرواية يظهر لنا فى صورة الزعيم، لقد وجد أخيرًا تحقيق آماله فى تحرير وطنه، وفى تحقيق تحرير أدبه من السيطرة الأجنبية.

عسى أن يتضح بعد هذا التلخيص ـ وأعترف أنه مخل ـ أن المؤلف أراد أن يرسم أحمد فى صورة البطل بالمعنى اللغوى لهذه الكلمة لا بالمعنى الروائى وحده. فقد رمز به إلى جهاد مصر ضد الاحتلال بجميع صوره. وارتفع به درجة درجة حتى أبلغه مقام الزعامة المحاطة بالأنصار. وتنطق الرواية بأن المؤلف شديد الإعجاب بهذا البطل، متعاطف معه بكل جوارحه، يرمقه بانبهار كأنه مثله الأعلى، إنه متلذذ بتقييده لكل لفظ يخرج من فمه. وكل حركة يأتيها، بل كل

فكرة ترد على خاطره، وكل تحول ولو حتى ضئيل يطرأ على قلبه، هذه اللذة ـ وكأنها التنويم المغناطيسى ـ هى التى جعلتنا نحس أن المؤلف لا يشعر أنه يرسم لنا أيضًا كل عيوبه البشعة، أو ـ إذا شعر بما يفعل ـ فإنه غير مبال بها، ولكن القارئ ليس له مثل لذته المسحورة ولا نومه المغناطيسى ولذلك فإن هذه العيوب تقفز لعينه بل تكاد تستحوذ على اهتمامه، ومحال إذن أن تتم وحدة التعاطف، بل الذى تم هو تضاد فى التعاطف: إعجاب من المؤلف ونفور من القارئ يكاد يبلغ حد التأفف.

وكيف نعجب ببطل هو مثال بديع لجبلة اسمها عندى «الإسفنجية»، إنه لم يرتفع درجة بمجهوده الذاتى، بل بمساعدة من الغير فلا تنفلت من فمه كلمة شكر أو اعتراف بجميل، بل يكاد يمتن على من يرفعه أنه ارتفع معه، فلا يكون نضجه إلا نفخة كذابة أو تخمة دودة العلق بالدم الممتص.

إن نسيبه مصطفى لطفى هو الذى يدفعه إلى المسجد للاستماع إلى خطباء الثورة. كل مشاركته فى الجهاد الوطنى هو سيره مرة فى مظاهرة... لم يشترك فى خلية أو تنظيم سياسى.

كل شىء فى جعبته الثقافية كان فى أول الأمر من عمل لورا ـ رمز الاحتلال ـ هى التى كانت تقرأ عليه الشعر الانجليزى وتبصره بمعنى الجمال ومعنى الأدب، هى التى تحاول تهذيب ذوقه، هى التى تذهب معه لمكتب المحاماة، الذى لا يصطاد زبونًا واحدًا، لتنظم له الأثاث

الدميم الذى اشتراه ورصه فى المكتب هيلا بيلا. وبدلا من أن يشكرها كشر لها عن أنيابه اللامعة متهمًا لها بأنها تحاول السيطرة وفرض ذوقها عليه. هى التى وقفت وراءه فى كل خطوة تدفعه إلى الأمام، وتثبت له ثقته فى نفسه.

بل إن تحولاته الثقافية حين أقلع عن عبادة الأدب الإنجليزى ليلقى نظرة إلى الأدب الفرنسى والإيطالى كانت من نصيحة أصدقاء له بالقاهرة. أخذ عنهم الرأى ثم بشر به كأنه صاحبه الذى اهتدى إليه وحده.

لا مفر للقارئ من أن يقارن بين (لورا) و (أحمد)، (لورا) رمز الاحتلال و(أحمد) رمز الجهاد الوطنى والنزوع إلى التحرر، ولا مفر له ـ مع الأسف ـ إلا الإقرار بأن لورا تمثل جميع القيم الإنسانية فى أرقى صورها، هذه الفتاة وهبت قلبها لأحمد بإخلاص لا شك فيه. إنها غير منافقة، فهى لا تنكر أنها انجليزية ولكنها صادقة فى تأكيدها لأحمد أنها تحب مصر أيضًا، إنها تراه يخونها ومع ذلك تدعو له بالسعادة، بل تكاد هى التى تدفعه دفعًا إلى الخروج من حيرته ليتزوج من الفتاة المصرية، لأنها تريد قبل كل شىء هناءه وتوفيقه، وأحمد يقسم لها إنه يحبها ويؤكد لها أنه سيتزوجها ثم لا ينفك يطعن قلبها طعنات مميتة، والعجيب أنها ليست هى التى تثور، بل هو الذى يثور عليها إذا حزنت، لأن حزنها يؤلم حضرته.. ياله من جزار يذبح ويبسمل! إنه يرقبها بعين النسر. ويسجل فى قلبه ـ وهو الذى يزعم حبها ـ كل آثار فعل الزمن بهذه المخلوقة المسكينة، التى فقدت جميع

أسرتها وبقيت وحيدة عمياء وسط كلابها، إنه يلحظ أثر خلع أحد ضروسها فى تشويه وجهها. وليس هذا فعل عين المحب الذى يقسم لها أغلظ الأيمان بأنها تسكن قلبه! لقد خشى أحمد أن تستعبده (لورا) فكان هو الذى استعبدها وهو ماض فى طريق التحرر.. ليس فى أدبنا الحديث صورة بشعة للأنانية مثل صورة أحمد، البطل الذى يرمز به المؤلف إلى مصر.. أنانية مصحوبة بإعجاب شديد بالنفس وباستعلاء على الغير، وبالزهو بالقدرة على الملاحظة فى السر.. إن طيفه العزيز لم يشرق فى صفحة من صفحات الرواية إلا خشيت أنا أيضًا أن يوجه إلىَّ نظرته المتجسسة من تحت لتحت.

انهدمت وحدة التعاطف وأضاعت الرواية رسالتها رغم محاسنها العديدة التى ذكرتها فى أول هذا المقال.

والأثر الذى بقى فى نفسى بعد أن نسيت تمزيقها لى هو أننى فى اجتماع أسرة ذات ليلة من ليالى الشتاء حول مدفأة، فتستمع إلى حديث ابنها البكر الذى يعود من رحلة طويلة، فيلذ له أن يستعيد معها ذكريات صباه وشبابه وهو آمن من النقد لأنه وسط أحبائه، فلا يفوته أن يذكر أيضًا أخته زينب وما جرى لها مع أنها لا دور لها فى أحداث الرواية.

"حمام الملاطيلى"(*)

لإسماعيل ولى الدين

أعانتنى هذه الرواية على الاهتداء إلى السر الذى كنت أبحث عنه لأعرف من أين يتأتى لعمل دون بقية الأعمال الفنية الكبيرة أن يبلغ أقصى قدرة على الاستحواذ، على النفاذ، على الانتشار والتدفق فى الشرايين، معينا لا ينضب للارتواء والشبع، للروح والعقل، على البقاء، على الاستمرار، على الكمون سباتا فى أدراج خفية نضع فيها جواهرنا لننساها ونحن نحس طوال الوقت بتوهج أشعتها فى ضمائرنا وبأنها ضمان لنا من طارئ العوز والإملاق.

أصبحنا بعده غيرنا قبله، أفضل وأطهر، أذكى وأزكى، أشد انكشافا للعواطف، أخذًا وعطاءً، أشد فهمًا للحياة وللناس، أكثر تسامحًا وأشد هيامًا بالفن ولهفة على الحب المقدس الذى يجمع الكون فى قبضته، بزينته وعوراته.

(*) دراسة ملحقة بالرواية سلسلة «كتابات معاصرة» ١٩٧٠، ص ص١٣٦ - ١٤٤.

كنت أقول من قبل: لأن هذا العمل وليد مهارة حرفية فذة، عن فكر أزرق الناب خرج تصميم الهيكل العام جنينا يتكلم فى بطن أمه، منتظما متناسقا متزنا سويًّا ليس فيه عوج، التفاصيل ملفوفة فى الكل مندسة فيه، والصقل مرة بعد مرة حتى يبلغ عين المطلوب منه، والقمة التى تئول عندها آخر خطوة للصعود إلى آخر خطوة للانزلاق على الجانب الآخر، انتفع بدروس كل الأساتذة السابقين وتطلع أيضًا إلى بشائر أعراف الغد وأذواقه. أو أقول لأنه كشف لنا خبايا كنا نجهلها وخالطنا بأشجان الإنسان وأشواقه ـ مذ كان ـ وحيدًا أمام القدر، أو أقول لأنه جهر بما نجمجم به، صارحنا بجرأة تأنف من النفاق والرياء والمجاملة، يقظة قد تكون قاسية مؤلمة ولكنها علة الشفاء، ثم رضيت أن أقول: لأنه من عمل إنسان يخاطب الإنسان... يا أخى، إننى رغم الجبروت ضعيف مثلك، لا أجد بعد تجربة علم الطب الفاشلة رقى وتعاويذ تهدهد القلق، مصدر كربى واعتزازى، متى ينشق هذا الجو؟ ـ هو وإن كان من هواء قضبان سجن ـ عن فرجة يبلغنا منها الهمس الذى ندرك به الحقيقة ونطمئن، يصل إلينا من عل، من فم رحيم، عالم بحالنا..

بعد هذه الرواية أصبحت أقول وأنا سعيد كل السعادة لانكشاف السر بفضلها: السبب أن هذا العمل نابع من اشتعال حب متسلط متغلغل عميق صادق يكنه الفنان لموضوعه، التحام الفنان، ثم فناؤه فيه، وإذا كان الحب مثل هذا الحب فلابد له أن يعدى، فإذا بك تحب العمل طواعية وقهرًا معًا.. وإذا بك كما تحب العمل تحب الفنان نفسه حبًّا كبيرًا. تتمنى لو تلثم يده، لن تسأل بعد ذلك ـ وإن كانت

موجودة ـ عن أصول الحرفة أو جسامة القضايا أو بلاغة نطقها ونفع مغزاها، تضاءلت مصابيحها رغم بهائها أمام نور شمس وهاجة.. هذا هو السر فى الدفء الذى يشع من الحجر، من لوحة قماش، بل يخيل إلى أحيانًا أنه يشع من الورق قبل أن تفض عليه غلافه.

فمؤلف هذه الرواية عاشق، مغرم صبابة متيم، ولهان، مسحور مخبوط كالمجذوب يحب آثارنا الإسلامية فى حى الجمالية، جامع قلاوون: الأب والابن، جامع الغورى، جامع برقوق، جامع المردانى، جامع محمد بك أبو الدهب، جامع الأقمر، جامع أينال اليوسفى، والأسبلة أيضًا، سبيل الناصر وسبيل خسرو باشا، هى عنده جواهر قديمة فريدة، لم يكن لها قبلها مثيل، ولن يكون لها من بعدها مثيل، تتلألأ بالحسن، تتألق بالجمال، بالظرف والجلال معًا، ما أصعب الجمع بين هاتين الصفتين، المهابة وخفة الدم، الجد والانشراح، والعظمة والسماحة، تحنى لها رأسك ولكن بلا انسحاق أو شعور بمركب النقص، لا تتعالى عليك كأعمدة الأقصر ـ إننى أتكلم عن العمارة لا عن النحت الفرعونى الذى أحنى له رأسى إجلالا ـ بل تمد لك يدًا تألفها يدك، إنها لا تنتسب إلى إنسان أنت فى نظره حشرة حقيرة لا حساب لها عنده، تدفن أنت فى حفرة أما هو ففى هرم ضخم يناطح السماء قائم على بحر من دماء الضحايا، العمال المستعبدون الذين هرسهم عبء بنائه، بالأسنان والأظافر، بل بناه وزخرفه إنسان آخر مثلك، حسنة لله وخشوعا له، يحبك ويبتسم لك، ولكن ياله من إنسان، إنه رسول الفن إليك، يقبسه لك

من شعلته المقدسة ثم لا ينزل على فؤادك إلا بردًا وسلامًا، فيسر منك العيش ويبهج القلب وينعش الروح، عريقة من ناحيتين، لشرف أصالتها ولتعاقب أجواء طاهرة عليها بلا انقطاع، تتردد فيها الصلوات وآيات سحر البلاغة فى كلام الله، قف تحت قبة برقوق أو قلاوون، وافتح عينيك ونوافذ قلبك وأبوابه لتصييك فتطهرك هزة الطرب والانشراح للجمال، الجمال الأنيس الطريف، ستجد الرقم الذهبى فى الهندسة والزخرفة، الزجاج الملون زينة علوية وعجب، الخشب دانتيلا والمرمر دب فيه دفء الحياة، كأنما رفعت عنه للتو يد الفنان الذى حنا عليه ومشطه وسواه، من هو؟ ليتنا نعرف من هو، ولأنه مجهول فهو أعز لدينا ممن تركوا لنا توقيعاتهم.

ولعل من أهم دوافع هذا الحب عند المؤلف أن هذه التحف الرائعة أصبحت الآن تجللها المسكنة، تطأطئ رأسها فى انكسار، فالابن الأثير عنده هو العليل، اذهب إليها الآن مرة واذرف الدمع إن بقى فى قلبك إحساس بالجمال واعتزاز بالتراث وحق لبلدنا العظيم ـ القاهرة ـ وتاريخها الطويل، ستجدها فى أبأس حال، لا يصدق عليها إلا قولهم: أخنى عليها الدهر بكلكله، مهانة بعد عز، تراكم عليها التراب ـ يقاس عمرها الآن بطياته ـ كأنها حلقات النخيل، تدلق عندها القمامة، تربط عندها الخيول، وربما فك السائر عندها حصره، ليست هذه هى المصيبة. إن كل هذه التحف تذوب بين أيدينا، نرى رؤى العين دبيب الفناء فيها، تشققت جدران بعض المساجد وبعضها أصبح فعلا من الخرائب.

لقد رد المؤلف التهمة التى وجهها إلى القصصيين عندنا الأستاذ «شارل فيال» أستاذ الأدب العربى بجامعة إيكس بفرنسا ـ فى بحثه الذى كتبه بمناسبة عيد عاصمتنا الألفى بعنوان (القاهرة فى الرواية المصرية الحديثة) وتجد ترجمته منشورة فى مجلة «المجلة» ـ فقد اتهم هؤلاء القصصيين بأنهم كأنما يجوسون خلال مدينتهم الغنية بتنوع الملامح وعيونهم مغلقة، لم يستطع أن يفوز إلا بأمثلة قليلة عن وصف للأحياء والأمكنة التى تدور فيها أو حولها، ثم هو وصف غرير، لا تشفع له قيمته، بل ندرته.

وبسبب عنفوان حب المؤلف لهذه الآثار، أرفض الاعتقاد بأن مهنته ـ فهو مهندس معمارى ـ هى التى قادته من يده كالأعمى حتى أزالت غشاوة بصره أو حتى يصبح الغشيم أسطى، فإنه لم يصفها وصف مهندس، يتكلم عن النسب والأبعاد، والمقرنصات والأفاريز، بل وصف شاعر حساس رقيق، وصفها بفيض من روحه، إن هذه الآثار حبات مسبحة غالية تعدها يده ليتلو بها ابتهالاته، إنه حب لا تفرضه المهنة، بل للقدر فيه دور، وللوراثة نصيب، وحجة النسب لا تحتوى على أسماء، بل أيام تمر فى تاريخ طويل لحضارة عريقة، من نفض ثيابها هذا التراب العالق بمساجده العزيزة، فالأهم الأهم أنه لم ير فيها آثارًا منفصلة، منعزلة، قائمة بذاتها، قد تكون قابلة لأن تنقل داخل متحف تركن فيه ـ لا فرق أن تكون التحف فى بلدها أو فى بلد غريب ـ بل يراها تعبيرًا حيًّا عن الشعب وحضارته، عن صفاته الأصيلة وفضائله الثابتة رغم تعاقب الأجيال، حية كالخلية من خلال

جسد حى، ينعم بالصحة حينًا وينتابه المرض حينًا، التفاعل بين الخلايا دائم والمدد والاستمداد لا ينقطعان، من خلال حب المؤلف لهذه الآثار ندرك مقدار حبه لمصر، أمته، واعتزازه بالشعب الكادح الصابر الطيب القلب، العريق الحضارة، إذا ذكر فترات الصحة انتشى وإذا ذكر فترات المرض أنَّ أنين الثكلى، والشهيد عنده فى هذا الحى لا أحد غير طومان باى.

إن أردت أن تقابل المؤلف فلا تبحث عنه فى أحياء وسط القاهرة حيث الحداثة فجة، والعمارة علب كبريت وكبر الجرن على فاشوش، والناس يتعذبون لأن مساكنهم وثيابهم مستعارة، غير مفصلة على قدهم ولا هى تعبير عن مزاجهم أو صالحة لأجوائهم، هذا هو صيت ولا غناء، وإنما اصبر على المشقة والمكاره ومرارة الامتعاض، واسلك حوارى وأزقة ضيقة لولبية، وخض فى خضم من لحم بشرى يكدح بصبر فى طلب الرزق حتى تبلغ فى أغوارحى الجمالية قهوة بلدية، منزوية، صغيرة، تقتحمها العين، لا يزيد عدد زبائنها عن أصابع اليدين، ستجده جالسا على كرسى متضعضع، أصبح من أهل البيت من أول زيارة له إليها، الست «المعلمة» ألفته وارتضته، واحتضنته نظراتها و لم تفتح فمها، أدركت بوجدانها أنه ليس من المدعين، أو المتعالين، بل هو عاشق متواضع جاء إلى كعبته ملتمسا شفاء لغليله، جاء ليستريح، ليعيش.

لقد أطلت الحديث عن هذه الآثار ـ أعترف بهذا ـ لأنها هى الخلفية التى سيتحرك عليها المؤلف وأبطال روايته، لولاها لما فهمناهم

وأحبناهم، إنها كما قلت مدخله الشعبى، وهو أيضًا من الآثار التى لم يلفت إليها نظر الكتاب، ولعل المؤلف هو أول من تنبه له ونفذ بنا إليه فوصفه لنا وكشف لنا عن أسراره ودخائله، وحين وقع اختيار المؤلف على الحمام الشعبى مجتمعًا لأبطاله ولقاءً بينهم، تهيأت له فرصة ثرية بالوعود، تلقفها المؤلف جميعا، فالمكان فذ، والبيئة لها طابع خاص، وهذه الخصوصية هى التى تجذب إليها خيوطه فتتشابك وتنعقد وتنحل عندها بلا افتعال أو تهاويل خيال، وأصبح كل ما يقوله جديدًا.

لماذا لا ينفتح للقصاص عندنا مثل هذا الباب الذى بقى مغلقًا؟ عندنا عشرات من الأمكنة والبيئات لها مثل هذه الخصوصية.. التى تعتبر منجما ثريا للقصاص، حقًّا إن رقعة الرواية عندنا تحتاج إلى مزيد من الاتساع.

نفذ بنا المؤلف إلى حمام شعبى أثرى، لا ليرينا عرى الأجساد فحسب، بل ليرينا قبل كل شىء عرى الأرواح، عرى الجسد رمز لعرى الروح.. سنكشف جراحها وشذوذها وعاهاتها المتكتمة، عاهات أصحابها غير مسئولين عنها، إنها قدرهم الذى لا فكاك لهم منه، وأصحاب العاهة الواحدة يتقاربون دفعًا للخوف أو الخجل من الشعور بالتوحد، بخطر النفى أو البتر إذا افتضحوا، هيهات أن تعرف نقطة الضعف التى انكسرت عندها استقامتهم واستواء غرائزهم، ولا متى، هم مجتمع من الضائعين فى يد ما أريد لهم.

فبينهم ابن البلد والأجنبى والمثقف والشريد والبلطجى، يستعرضهم بطل الرواية وهو فى نجوة منهم، ولكنه يحتويهم جميعًا فى قلبه، والعجيب أن لأغلبهم نداء كأنه أنين موجه إلى الأم، غائبة أو ميتة.

فى هذه الرواية كلام عن الأمومة من أجمل ما قرأت..

ثم تحوم حول هذا المجتمع فتاة مومس. لعلها أقل أشخاص الرواية قدرة على الإقناع، حقًّا لقد زهقت من كثرة اللجوء فى قصصنا إلى الفتاة المومس إما متخذة رمزًا لمصر وإما مثلا لطهارة الباطن وإن فسد الظاهر، إنها دائمًا أقدر الناس على الوفاء والتضحية.

وقبل أن تنتهى الرواية تكون قد قلعت لنا مثلا يمس شغاف القلب للجرى وراء البريق الكاذب ثم إذا به ينكشف عن زيف ودمامة بشعة.. ويدوس البطل وهو يجرى على مخلوق كان فى يده، رفعه من الإثم إلى التوبة ويجد عنده ملاذه.

والمؤلف يكتب بنبضات كأنها من مس سلك مكهرب، الجمل قصيرة، والأسطر منفردة، فدانت له لغة تختص به، ويختص بها.. فما أكثر جوانب الخصوصية فى هذه الرواية.

"الأقمر"(*)

لإسماعيل ولى الدين

«تعريشة من الخشب، حجرة كالحُقِّ عارية، على جدرانها أصابع كف مرسومة ملونة بالطين والزعفران، حجاب معلق له شراشيب من الترتر والقواقع، زيطة وصخب وطرقعة صاجات ونغمات رتيبة.. وفجأة يرن الصمت.. إلخ.. إلخ».

هكذا تبدأ الرواية، نتوقع أن استيلاء المؤلف علينا لا يكون بتسليط شعاع عريض متصل بارد من حكمة ذهنه على أذهاننا، فنبقى معه فى مجال الفكر، بل بومضات متقدة سريعة متتابعة من أعصابه المرهفة تلمس أعصابنا كوخز الإبر.. فنبقى معه فى مجال الحس والشعور، لا مجاز لنا غيره للوصول إلى العبرة، إلى الفهم والإدراك.

هذا هو أسلوب الصديق إسماعيل ولى الدين، لزمه بعد روايته الأولى «حمام الملاطيلى» فى روايته الجديدة «الأقمر» وهى لحسن الحظ ـ كسابقتها.. رواية ملمومة (١١٠ صفحة قطع متوسط).

(*) «المساء»، ١٩٧٢/٣/٦ ، ص٤ بعنوان «الرواية الثانية».

أقول لحسن الحظ لأن أسلوب شكشكة الإبر يصلح «للنمنمة» لا للوحة عريضة، لأنشودة لا لملحمة، وإلا تقطعت أنفاسه وأنفاسنا وطاقته على الصدق والإقناع، وطاقتنا على التصديق والاحتمال قبل نهاية الشوط، وضاعت على المؤلف وسائل عديدة ناجعة كاتصال السرد والوصف وامتداد الحوار المونولوج الداخلى، فهذا أسلوب مطلوب له أن يكون وثيق الصلة بالشعر ومطلوب فيه للكلمة أن يكون لها وميض خاطف، لابد لها أن تكون مبتكرة من جوف أتون، ومطلوب للغة أن تكون لها رشاقة مستمدة من سلامتها ونصاعتها..

أسارع وأقول إننا لحسن الحظ ـ مرة أخرى ـ لا نفتقد الشعر فى «الأقمر» فهى عامرة به، ولكننا نفتقد سلامة اللغة، وهذا صدع يهدد البناء من أساسه، من أجله ستظل أعمال إسماعيل ولى الدين واقفة على الباب الذى ينفذ منه إلى تاريخ أدبنا الحديث حين يكتب فيما بعد مع أنها مرشحة لدخوله بفضل وزنها وأمانتها وصدقها. ليست العربية بعبعًا لينهزم أمامه شباب كتابنا، وليست الرقى والتعاويذ التى يستأنسون بها من قبيل الطلاسم، كم أتمنى أن يدركوا أن شرفهم ـ كُتَّابًا ـ مستمد من شرف علاقتهم باللغة.

غير أن هناك لحسن الحظ ـ مرة ثالثة ـ تجانسًا فى هذه الرواية بين الأسلوب والمادة، فنحن فى «الأقمر» ـ نلم بقطاع من المجتمع يصرخ لنا أن نحس ونشعر به قبل أن نتدبره بفكرنا، إننا نمر به وقد لا نلحظه ولا ننفعل، ولا تتصل وجيعته بوجداننا، قطاع الضائعين المطحونين المنهزمين الواقعين من قعر القفة إلى وهدة الفقر فى الأحياء الشعبية

التى تضم ـ يا للتناقض! ـ روائع العمارة التى تتمثل فيه جذورنا الأصيلة وأمجادنا الماضية، مجال فائق وإيحاء بالدوام وسط دمامة الانسحاق واطراح اليوم العابر فى سلة الزواج، كأنه غد، لا عجب أن تعددت فى هذا القطاع ألوان من الانحراف: البغاء والأُبنة والسرقة والقتل، والسقوط. الحشيش والبوظة فى «الأقمر» وصف البوظة لم أر شيئًا فى أدبنا الحديث أبشع منه، هنا تزكم الأنوف رائحة البول والبول يتكرر فى الرواية، امرأة عجوز مقعدة تبول على ثيابها، زبون بوظة يتبول على جدارها، إلخ إلخ.. كأن الناس هنا يبولون على الحياة ذاتها، ثم لا تلبث أن ترى وتعجب أن هذا المجتمع لا يخلو من ومضات العواطف الإنسانية التى يزهو بها مخاليق الله الأسوياء، المرتاحون، أحجار كريمة ملقاة فى التراب، وما يضير فص الماس إذا كانت حلقة الخاتم من صفيح كوز مرحاض.

سيلمس قلوبنا فى «الأقمر» حنان أم متسولة على ابنها اللص، وتبجيل هذا اللص لأمه، وحنانه على كلبته التى ترقد فى حضنه، سنزيح حشد المنحرفين لنعجب بفتاة تؤمن بالحب وتجاهد لكى تنقذ شابًّا من السقوط، وهذا الشاب ذاته وهو ساقط لا ينفك يحلم بالخلاص والطهر والصدق، إنه مكروب لما يراه حوله من نفاق وخسة وظلم، أبوه التاجر فاسد ثم نراه فى المسجد يركع ويسجد، هنا ضمير المذكر يحل محل ضمير الأنثى فى صورة أكل عليها دهر الفن القصصى وشرب.

صورة البغى التى لا وسيلة لها للانتقام من المجتمع إلا بأن تنتقم من نفسها، فإذا رأيت هذه العواطف الإنسانية راعك التناقض الشديد

بينها وبين خلفيتها، فليس قصد «الأقمر» إخبارك بشيء وإنما تحدث في قلبك هزة تروعك، وهذه هى سمة الفن الناضج ولكن «الأقمر» صورة تتململ لقتامتها الشديدة كأن ليس على «باليت» إسماعيل ولى الدين سوى اللون الأسود، قد نقول إننا شبعنا من تصوير النفايات ومن تصويرها بهذا اللون الأغبر، أفلا ينفد منجم الزفت هذا؟ أما من أرض مباركة نزرعها فتنبت لنا زهورا جميلة؟

إذا كان للمؤلف قسوة على جيران مسجد الأقمر فهو غير متطوع بها ولا هى من حنق عليهم، بل هى ولا ريب من فرط حبه لهم، إنه يزج بهم إلى الحضيض ليقول لهم هذا عقاب الفرق الشاسع بين ماضيكم وحاضركم، ها هو ذا المسجد ينهدم أمامكم وأنتم قاعدون.

قد اتخذ المسجد رمزًا ولكننا نحس طوال الرواية أنه ليس إلا مجرد رمز لم يلتحم كل الالتحام بنسيجها ويغيب فيه، وحين يكون هناك فارق كبير فى المستوى الثقافى والاجتماعى بين المؤلف وشخوصه فإنه يتعرض لخطر يترصده، وهو سهولة انكشاف نطقهم هم بما يريد هو أن يقول لنا، ولا يتصور صدوره منهم، فلم تخل الرواية من مثل هذا الزلل، فأنا لا أتصور أن تقول بائعة البرتقال على الرصيف عن سائق التاكسى نتن بخيل «هذا هو ابن الحى وهادم الحى والعظمة الوحيدة الباقية فيه» تقصد جامع الأقمر، ولا أن يقول التلميذ الخائب لفتاته: «إننى أبحث عن شىء داخل نفسى» لا هو يقولها ولا هى تفهمه إذا قالها.

إن الرواية الثانية لكاتب يشق طريقه هى أخطر من روايته الأولى لأنها هى التى تثبت إن كانت الأولى بيضة الديك، أم أنه قادر على النمو والتجدد.

سيتعرض إسماعيل ولى الدين للمقارنة بين حمام الملاطيلى و«الأقمر» ولعل بعض الذين رضوا عن «الملاطيلى» سيرون من متطلبات التقمع أن يبخلوا بالثناء على «الأقمر».. ولا يرون كيف أن جميع الشخوص فيها من حى وجماد موصوفة بصدق وحب وإحساس مرهف، تنبض بالحياة وتظل بالذاكرة والقلب بعد أن تفرغ من القراءة وهل نطلب من الفن شيئًا بعد ذلك؟

فالأقمر قد تتقوض جدرانه، لكن يخيل إليك أنه لن يموت وجيران الأقمر هم الحمأ المسنون ـ طين عطن ولكن فيه سر البذرة النابتة ـ جيلاً إثر جيل..

بعد الحمام الشعبى دخلنا بوظة، ولعلنا من غد سندخل مع إسماعيل ولى الدين إلى مدبغة أو نشق معه القرافة.. إننا لا نزال ننتظر عطاءً ممتعًا متجددًا.

مذكرات طبيبة(*)

للدكتورة نوال السعداوى

حين بدأت أقرأ للدكتورة نوال السعداوى كتابها الأخير «مذكرات طبيبة» لم أستطع أن أتركه قبل أن أتمه، لا لأن صفحاته قليلة صغيرة، فمن قصار الكتب ما هو أشد إملالاً من الطول، بل لأنه شبيه بقنبلة يدوية، لا يفى حجمها بما يكمن فيها من تفجر، إنه مكتوب بصيغة المتكلم. والأشخاص بلا أسماء. على لسان فتاة تتعلم وتصبح طبيبة كالدكتورة نوال ولا أريد من القارئ أن يسارع إلى الظن بأنه سيرة ذاتية وبخاصة إذا أحس إحساسًا قويًا بما ينضح به الكلام من صدق يكاد ينطق بأنه وليد التجربة فصار من السهل عليه أن يحدس المواقف التى تدخل فيها الخيال. بالاقتصار على التمويه بصنعة ودون صنعة، سترًا للغير ممن يجىء ذكره من الأحياء. إذ ينبغى ألا ننسى أن الدكتورة نوال لم تشر بكلمة واحدة إلى أنها تروى سيرتها الذاتية، ونحن نحب

(*) («المساء»، ١٩٦٥/٩/٢٠، ص٦).

أن نحترم تحفظها، ولا يعنينا فى شىء ـ وإلا فهو التجسس الدنىء والفضول البغيض ـ أن نبحث هل المؤلفة تروى سيرتها أم لا، كل الذى يعنينا هو النص الذى بين أيدينا. نعمة الصدق فى حديث هذه الفتاة المجهولة، جرأتها المذهلة، لا أعرف فى الأدب العربى قبله كتابا كشفت فيه امرأة عن دخائلها بمثل هذه الصراحة والأمانة، فما أحوجنا إلى الصدق، ما أحوجنا إلى الشجاعة، لا شر من وراء صدق وشجاعة، إن حشدًا من الأباطيل الغارقة فى النفاق والجبن ـ صامدة فى الظاهر، مرتجفة فى الباطن ـ تتسربل بحياء مصطنع وفضيلة زائفة لتخفى تحتهما نوازع نفس كل ذنبها أنها لا تريد أن تكذب على نفسها ولا على الناس. إنه إذن الجرح والصمت وإلا فهو الخداع والماء من تحت تبن، وللخداع تصفيق وللصدق رجم.

يا لها من فتاة ثائرة، تخرج من معركة لتدخل معركة أخرى، حتى لتحسب أن الثورة كامنة فى طبعها. هكذا أراد لها خالقها سبحانه حين وهبها الحس المرهف والخيال الجامح، وهذه النزعة المكتومة للتميز. للتفوق ولفت الأنظار.. للشذوذ، وتضيف هى على لسانها أن المولى وهبها أيضًا عقلاً راجحًا وذكاء خارقًا وجمالاً فائقا، الثائرة لا تعرف التواضع، وكتب السيرة فى الأمم وليدة الإعجاب بالنفس، لا بأس إذن أن نتركها تتبجح فتقول لنا فى أول سطر من الكتاب: بدأ الصراع بينى وبين أنوثتى مبكرًا جدًّا، قبل أن تنبت أنوثتى وقبل أن أعرف شيئا عن نفسى وجنسى وأصلى، بل قبل أن أعرف أى تجويف كان يحتوينى قبل أن ألفظ إلى هذا العالم الواسع.

بدأت ثورتها على الأنوثة ـ وكأنما وهى فى بطن أمها ـ حين خلقت بنتًا فوجدت أخاها يتمتع دونها بامتيازات كثيرة، ولأن هذه الفتاة تستحق أن يعكف علماء النفس على دراستها فلابد أن نقف عند عدها لقص الشعر من أهم هذه الميزات، هى ثائرة لأن أخاها يقص شعره ويتركه حرًّا، ولا يمشطه وشعرها هى يطول ويمشط فى اليوم مرتين ويقيد فى ضفائر وتحبس أطرافه بأشرطة، فالشعر الطويل هو علامة الأنوثة. هو عند السوية حلية. وعند الثائرة لعنة، وزادت ثورتها تأججًا حينما أرادوا لها أن تربط بين الأنوثة ونوع من الحياء تختص به البنت دون الولد. فالولد يقفز ويلعب مشمرًا عن ثيابه، أما هى فإذا انحسر الرداء ولو سنتيمترًا واحدًا عن فخذها ـ حتى وهى جالسة فى بيتها ـ رشقتها أمها بنظرة مخلبية حادة لتخفى عورتها! أحست وهى طفلة فى التاسعة أن كل شىء فيها عورة.

كرهت أنوثتها وكرهت جسدها الذى حكم عليه بأنه عورة. ثم جاءتها صدمة أخرى. حين فوجئت ذات يوم وهى تلعب فى الطريق بعلامة حمراء تنضح على ثوبها فأحست برجفة عنيفة ودوار وانخلع قلبها من الهلع وانسحبت من اللعب وصعدت إلى البيت وأغلقت على نفسها باب الحمام لتبحث فى الخفاء سر هذا الحادث الخطير ولم تفهم شيئًا، وظنت أنه مرض مفاجئ وذهبت لأمها لتسألها فى ذعر فرأتها تضحك لها فى سعادة وأخذتها من يدها إلى غرفتها لتقص عليها قصة النساء الدامية. ولزمت غرفتها أربعة أيام متتالية لا تملك الشجاعة على أن تواجه أخاها أو أباها أو حتى خادمها الصغير.

أربعة أيام بلياليها، كيف نحاسب هذه البنت الثائرة محاسبتنا لقرينة لها سوية. ومضت فروت لنا فى شجاعة صدمتها فى أول لقاء مع غريزة الرجل الجنسية، إنه البواب الأسود الكريه الذى حاولت يده أن تتحسس جسد بنت صغيرة تجلس بجانبه على الدكة أمام البيت، فراعها أن يصبح جسدها مرتعا لهذه اليد، ودع غضبها من تطاول التابع الحقير على مقام السادة الأجلاء.. لا عجب حينما حاول ابن عمها بعد ذلك أن يقبلها فى نزهة خلوية غصبا أن انفلتت منه مذعورة، كارهة له ولهذه القبلة البغيضة.

وتحددت فى مرحلة الطفولة المبكرة علاقتها الروحية بالأب والأم، أما الأب فنصيبه الإهمال ليس له أقل دخل فى حياتها الوجدانية، وكنا ننتظر أن ترمقه بإعجاب وتسقط عليه طموحها للقوة والمساواة مع الذكر، أما الأم فهى تمثل الأنوثة فاستحقت منها اللوم المكتوم الذى يبلغ حد الازدراء، لأنها أيضًا مستكينة لا تثور، ولأنها لم تعرف كيف تبث فى قلب ابنتها الوثوق بقدرة هذه الأم على الفهم والتوجيه.

أما هى فقد رفعت راية العصيان وأعلنت ثورتها. قصت أولا شعرها ثم رفضت خطيبًا لا تعرفه ثم جاء يطلب يدها. لا لأنها أنفت فحسب أن تكون سلعة تباع وتشترى بل لأنها كارهة لأنوثتها، ثم دخلت كلية الطب لتثبت أنها قادرة لا على أن تقف مع الرجل على قدم المساواة فحسب، بل أن تبزه وتتفوق عليه.. وفى الكتاب صفحات ممتعة عن تجاربها فى المشرحة ورؤيتها لجثث الرجال عارية

لأول مرة، ولكن هذه السنوات الحاسمة فى تكوين وجدان الفتاة وهى تخالط الشبان خارج البيت ترويها باقتضاب كأنها مرت عليها مرور الماء على لوح من الحجر، وكان من المتوقع أن يعتدل حكمها ولو قليلاً بعد تجربة المخالطة ولكنها باقية على عنادها، على كرهها للأنوثة واحتقارها للرجل، سعادتها فى إيمانها بالعلم ومن ثم بالعقل وحده، أما العاطفة فقد تمثلت لها ضعفًا تختص به الأنثى. ومع ذلك لا تحس بالتناقض ولا تعتذر عنه وهى تروى لنا حكاية زواجها الأول. فلم يكن مبعثه العقل، بل العاطفة، ولو أنها سارعت إلى التأكيد بأنها عاطفة أشبه بالأمومة منها بحب المرأة للرجل، لأنها وجدت ـ كما تقول ـ العينين المتطلعتين إليها فى ضعف متعطشتين للحنان.. هى التى اختارت زوجها بنفسها مستقلة وتبين لها سريعًا أن الدكتورة المؤمنة بالطب قد أخطأت التشخيص.. فلم يدم هذا الزواج طويلاً وانتهى بالفشل الذريع. نكص الزوج عن وعوده لها فى ساعات ضعفه واحتياجه باحترام شخصيتها وتركه لها حرة لا قيود فتحول بعد أن نالها وأراد أن يفرض سيطرته عليها وطالبها بأن تغلق العيادة التى تغيب فيها بعيدًا عن بصره حقبة من النهار وحقبة أطول من الليل، لقد انهالت على زوجها بعد الطلاق بأوصاف جسمانية بشعة، فساقه لزج، وأذناه مستعارتان من أرنب، وشخيره كصفير القاطرة.. لا تسأل أين كانت عين الدكتورة قبل الزواج وكيف لم تر كل هذا؟ حقًا إن عين الرضا عن كل عيب كليلة، ولكننا نحس أن الرواية لم تكن أمينة كل الأمانة فى تبرير فشل الزواج

الأول لأنها جعلت العيب كل العيب فى عنق الرجل، وكنا نحب أن تعترف بنصيبها.. فهى باعترافها فتاة عقدة ليست بالسهلة.. يحار فى مثلها نطس الأطباء من أمثالها.. اختفى الزوج وبقيت لها عادتها، عنوان استقلالها، وهنا أيضًا تجور على تقاليد الطب واعترفت لنا أنها أسعفت فتاة غريرة من الصعيد اعتدى عليها أحد الشبان.

جربت الانقياد للعاطفة أول مرة ففشلت، وسرعان ما لاحق هذا الفشل تشبثها بالعقل. فقد تبينت أن جفافه قد امتص كل ذرة من قدرتها على الإحساس بالحياة والبذل لها ومن التمتع بالطبيعة. أحست أنها ظلمت نفسها، فهربت إلى الريف وعاشت بين أحضانه فاستردت لأول مرة اعتدال الطبع واستبان لها الطريق. فلما جاءها الفرج على يد رجل فنان أحبها لذاتها واحترم استقلالها، فلم تأنف أن تضع رأسها على كتفه وتلوذ به كما يفعل الطفل الصغير الذى إذا استقل ارتعب.

والكتاب مليء بالمواقف الإنسانية التى تمس القلب، مشهد الأم التى تموت وهى تلد، الفلاح الشيخ المريض الذى يحنو عليها وكان من حقه أن تحنو عليه، الطالب الفقير الذى يمزق السل رئته، الطفل الضائع فى مستشفى قصر العينى والتلاميذ يفترسونه بقسوة للكشف عليه كأنه من جماد، لا كرامة ولا روح له.. أما الأسلوب فنابض بالحرارة. مليء بالقفزات، والقفز فيه ممدوح. ومن شدة تدفق الكلام وتوهجه يصعب عليك أن تحس فى بعض المواقف بأنه مشوب بنغمة خطابية.

كم أحب أن يقرأ هذا الكتاب كل أم وأب لهما بنت تحبو إلى المراهقة، إنها فى حاجة إلى قلب حنون يقيها الشعور بالنقص بأن يبصرها بخصائص الأنوثة وجمالها، أن يبصرها فى نهاية الأمر بشىء هام جدا لا نجد لها فى مذكرات طبيبة بعد زواجين أى ذكر، وما أعظم دوره وأجل أثره، أعنى به «الأمومة» التى فيها وحدها للأنثى الأمان من كل اضطراب وشذوذ..

"الفتى الشجاع"(*)

للدكتور نعيم عطية

الدنيا عند الأسوياء كائنات مستقرة على صفحة مبسوطة تعمها النظرة المستقيمة من حيثما أتت. يتكشف منها جانب نحو الغد بقدر ما يغيب الجانب المقابل طى الأمس. الزمن وفق العقرب، والنسب والأبعاد بينة محترمة، مرسومة بالمسطرة، والشىء المشار إليه بالسبابة لابد أن يظهر فى نهاية مرماها، الصفحة حد من ورق غير شفاف بين الوعى من فوق واللا وعى من تحت. لقاء على انفصال، إن من الرتابة والحبسة، من المنطق والملل، أما عند نعيم عطية، لأنه شاعر فنان. وهنا نستشرف الروعة، فهى كائنات غائمة فى فراغ كرة لا تكف عن الدوران، كل لحظة على محور مختلف، كأنها سكرى من الوجد، أو مخبوطة بريح عاصف هوجاء، هو القدر، ننظر إلى باطن هذه الحصالة الدائرة التى احتفظ فيها الوجود برصيده من خلال ثقب صغير كل ما

(*) («المساء»، ١٩٦٥/٩/٢٧ ، ص٦).

ظفرنا به اغتصابًا من شرودها، فيبهرنا اختلاط الزمن، والمكان، الشخص وظله، اليقظة والحلم، الوعى واللاوعى، اختلطت الصفات والروابط ونعوت الغرابة، والشيء المشار إليه بالسبابة بعيد عن نهاية مرماها، هكذا رؤيته، لا حبًّا فى سلبية الفوضى أو تبشيرًا برفضيتها، بل لأنه ليس إلا من خلال هذا الخلط الدائر كالطاحون يصفى الجوهر من العرض، والحق من الباطل، والدائم من المؤقت الزائل، هو وحده الذى يتيح للكائن أن يرتفع إلى ما هو أعلى من مكانه، أو إلى ما يبدو كأنه خارج ذاته، يلتقى بحريته كاملة. محطمًا لأغلال المنطق، لإرهاب العرف والتقاليد، لكل تجمد عقلى أو لفظى. تنطق القوى الإنسانية من الحب والأمل والكشف، هذه هى مملكة الجمال الممسك بيد الطفولة، عالم يبعث على النشوة والاهتزاز، ومن وراء الوراء نحدس عزف قيثارة استأثرت بها ربة الإيقاع والأوزان فهذا هو أيضًا عالم الشعر.

* * *

تتبعت بإعجاب بزوغ نجم الأستاذ نعيم عطية ثم صعوده إلى السماء، فى المجلات و«البرنامج الثانى» لا بما يقدمه لنا فحسب من دراسات ذكية عن المسرح، وترجمته الدقيقة لبعض روائع: «سبع مسرحيات ليوجين أونيل» (من سلسلة «مسرحيات عالمية»)، ومسرحية «القشة» للمؤلف ذاته، (سلسلة الألف كتاب) فلربما كان له فى هذا الميدان قرناء غير قليلين ولكنه لانفراده بالدأب على تقريب فن التصوير وقضاياه إلينا، وترقيق الإحساس بجمال مطلبه، ووسيلته هى النفوذ إلى العمل من خلال الفنان الإنسان، ولعل هذا المنهج الذى

يخلط بين هذا الفن والأدب، بين السيرة الأمينة والقصة فى بعضها مستوحاة من الخيال، يزور عنه نقاد فن الرسم المحترفون الذين لا يؤمنون إلا بأن اللوحة هى اللوحة ولا شيء سواها. بل ربما أضر عندهم تذوقها تدخل ثرثرة الأدب، فيقصرون كلامهم على الكتلة والأبعاد، والخط واللون، ولكن منهج الأستاذ نعيم عطية هو الأنسب للشبان المثقفين عندنا والأنفع لهم، فلا يزال تذوق فن الرسم ـ الذى يقود بقية الفنون فى أوروبا، ومن بينها فن الأدب، من أعقد المطالب على الذهن المصرى الغارق فى تراث كله أدب، الأذن واللسان قبل العين، وليس هذا مطعنًا على الذهن المصرى، وإنما هو من قبيل تعليل مسلكه، وكأنما مُضِىٌّ كل أمة بالنبوغ فى فرع يجبُّ بقية الفروع، والشعر الذى ورثناه هو جماع الفنون كلها، بما فيها فن الرسم، فأغلب قصائد «ذى الرمة» مثلاً لوحات من صنع رسام، الكلمة فيها حلت محل اللون، وقد تأتى النقلة بين الأدب وفن الرسم عندنا عبر فن النحت، للعرق الفرعونى، ولا أزعم أننى أبتدع مذهبًا فى التفسير، وإنما أتحدث عن تجربة ذاتية، لعلها لا تكون عامة.

ولا يفيد هذا الكلام أن هناك علاقة بين الأستاذ نعيم عطية ومستوى الثقافة التصويرية، فهذا هو الأستاذ بيروتسو يفعل فى فرنسا عين ما يفعله الأستاذ نعيم عندنا: النفوذ إلى اللوحة من خلال الفنان الإنسان. وقد صدر أخيرًا للأستاذ نعيم كتابه المسمى «من روائع الفن الحديث: فان جوخ، هنرى روسو، جويا» فلم يلق مع الأسف من النقاد ما هو جدير به من الإشارة والتقييم.

ولكن الأستاذ نعيم ظل طوال الوقت يخادع قراءه ألطف مخادعة. أن يخفى عنهم وجهه الصادق، تاركا لهم أن يتبينوه من خلال أعماله. وجه الشاعر المرهف الحس، الذى يجد فى النثر منطلقًا له من قيود الأوزان الرتيبة، كل أعماله مهما تنوعت تنبع من معين واحد هو الشعر، بل أزعم أنه لشاعر غنائى.. ولعل سبب الإخفاء هو حياؤه الأصيل فى طبعه، ولأنه يشغل أيضًا مكانة مرموقة فى مجلس الدولة (وقد نال أخيرًا درجة الدكتوراة بتفوق) فلا تزال هيبة القضاء عندنا بمثابة العزول الذى يلاحق العشاق فى أغانينا، فهى تترصد الشعراء وتقطع عليهم السبيل.

وأخيرًا بدا الأستاذ نعيم عن وجهه الصادق، بنشره فى مجلة «المجلة» (عدد سبتمبر ١٩٦٥) لحظتين من صميم الشعر بعنوان «حفنة من كلام». وها هو ذا يصدر أخيرًا كتابًا صغيرًا بعنوان «الفتى الشجاع» يحتاج وصفه إلى شىء من التمعن والتمهل، وإن جازت المسارعة إلى القول بأنه عمل فذ، مطلبه ولذته فى التحليق فى صفاء الأجواء العليا لالتزام سطح الأرض، عمل جديد كأنه هبة من نسيم تخفف من سأم الطابع العقلى الغالب على إنتاجنا الأدبى، حتى حين يميل إلى الرمز واللا معقول، لذلك ضنَّ به صاحبه أن يحكم عليه ناشر. أو أن يبتذل بإلقائه على الأرصفة، فطبعه على حسابه، من ٥٠٠ نسخة لا غير. أهدى أغلبها لأعزائه وأصدقائه، إنه يذكرنا بما فعله توفيق الحكيم حينما طبع مسرحيته «أهل الكهف» أول مرة..

* * *

«والفتى الشجاع» وليد موهبة جمعت بين الشعر والدراية بالمسرح وحب فن الرسم يتجلى فى الرسام ـ الإنسان، وقد يخيل للقارئ أول الأمر أنه يحكى موجزا لسيرة الرسام تولوز لوتريك، فالفتى الشجاع من أبناء النبلاء، على خلاف من أبيه، فكان بين الاثنين شقاق. وقع من ظهر جواد فعطبت ساقاه، وشب كسيحا، مسخا دميما، هزأت به الفتاة التى أحبها وعيرته بقبحه وتشوهه، وجد فى فن الرسم طريقه وخلاصه، وكان البحث عن الحقيقة رائده، ولو بزحزحة الأحجار عن العقارب، هبط إلى الجحيم، وعبَّ من «الإبسنت» وأوشك على الجنون، ثم مات فى سن السابعة والثلاثين، نجد هذا كله فى سيرة تولوز لوتريك، ولكن الذى أراده نعيم عطية هو شىء غير ذلك، إن سيرة لوتريك ـ رغم هذه المشابهة ـ ما هى إلا تكأة للتعبير عن مأساة الفنان أيًا كان، إذا كان فى صدام مع مجتمعه، وكان مطلبه هو الحقيقة، بل تكأة للتعبير عن المأساة الأزلية التى يعانيها الإنسان أيًا كان للنجاة من شعور الضياع وحيرته كيف يلقى الوجود، تطلعه إلى مجال لا ينفك يهرب منه.

لذلك تستطيع أن تقول عن هذا العمل إن الزمان فيه هو كل زمان، والمكان كل مكان، وإذا كان «نعيم» أراد أن يوهمنا أن رؤيته مستمدة من مصر فأطلق على الحبيبة اسم «إيناس» وعلى الصديق اسم سمعان، وعلى البغى اسم «سعدية عوضين»، وورد فى كتابه ذكر لأبى العلاء، ويوسف إدريس ونجيب محفوظ، وأبى بكر خيرت، وشارع عماد الدين، فإنه ترك البطل وأباه وأمه من مكان بذاته، لن ترى فى «الفتى

الشجاع» تسلسلاً لحوادث تقع، بل تتابعًا لتنبوءات بما سيحدث للفنان فكأنه وقف عند حد الرغبة التى يكمن فيها مستقبل الصراع ومأساته، فعمت الكلام نغمة كأنها آتية من وراء الغيب هى سبب ازدياد الحسرة والرجفة فى قلوبنا.

وهو مقدم لنا عبر رؤية جديدة، لا أجد وسيلة لوصفها لك أفضل من أن تتأمل ماذا فعل الأستاذ نعيم فى جزئية صغيرة فتفسر عمله كله أن تولوز لوتريك يشرب «الإبسنت». التركيز هنا على كلمة الإبسنت لا كلمة الشرب، ولكن هذا التركيز ينقلب عند المؤلف ويتحول من كلمة «الإبسنت» إلى كلمة «الشرب» فكلمة الشرب ـ لا «الإبسنت» ـ هى التى تروى ظمأ السكير المدمن، ولا يهمه بعد ذلك أى شىء يشرب، حتى لو كان يشرب بدل السم شرابًا يطيب للأسوياء، فقد اختلط فى هذه الرؤية السم بالدواء، فلم يكن من الغريب على الأستاذ نعيم وهو يلخلخ جذور عمله من أرضها ليقتلعها ـ أن يتحول الإبسنت عنده إلى شراب طيب شائع فى مصر، وهكذا نجد الفتى الشجاع موصومًا بأنه يشرب العرقسوس، انقيادًا من المؤلف إلى الإيهام بأن رؤيته مستمدة من مصر، ولعل نهاية الكلمة التى تشير إلى اسم حشرة هى الرابطة بين السم والشراب الطيب.. أو لعله اختار هذه الكلمة بسبب إيقاعها الموسيقى وحده..

ما أعسر ملاحقة السابحين فى أعلى عليين!

* * *

«والفتى الشجاع».. على هيئة عمل مسرحى. لا تستطيع أن تسميه مسرحية لأنه قصير جدا. يقرأ فى جلسة لا تطول، ولا أن تسميه مسرحية من فصل واحد، لأنه متعدد المواقف، ولا تستطيع أن تنسبه إلى الأدب اللامعقول، لأن التعبير رغم تحليقه لم يتحرر من روابط المنطق والتسلسل اللغوى، ولا أن تنسبه إلى اتجاه رمزى، لأن الأشخاص فيه ـ حتى لو رمزت ـ فلذواتها هى وإن بدت من خلال رؤية خاصة، إنه حقا مكتوب بالنثر، ولكن يستمد روحه وإيقاعه من الشعر، فلعل أصدق وصف له إذن أنه قصيدة مسرحية نثرية على غرار قولنا «قصيدة سيمفونية» ولكن العمل كله مجلل بقسمة من السريالية، فالأم حين تظهر لأول مرة فى مطلع الكتاب نسمعها تنوح على وفاة ابنها الذى وقع من عشرة أمتار بعد أن انقطع الحبل فانكسر. والابن الذى تنوح عليه جالس أمامنا ما وقع وما انكسر. وختام الكتاب (بعد أن يموت الفتى الشجاع وتجتمع عليه الناس لتمجيده.. بعد نكرانهم له وبينهم ممثل السلطات الرسمية، وهو مرسوم بصورة مضحكة)» جملة تنطق بها مهرجة قائلة: الحبل انقطع، فلفل وقع من عشرة أمتار، وقع على الأرض، انكسر.. إنها تنوح على أنه البطل، ولذلك ناحت عليه الأم، لا فرق فى هذه الرواية بين المهرج والبطل، كلاهما عند الأم بمثابة الابن، أمومة جيل لجيل بأكمله، وكلاهما تجرأ وزعم الشجاعة فوقع واندقت عنقه، كذلك نجد البطل ينادى أمه أحيانا بقوله «يا أختى» والصديق سمعان ينقلب فجأة وبدون مقدمات إلى طبيب، بل تجد الأم تنادى ابنها باسم سمعان..

ماذا تهم الأسماء ونعوت القرابة خلال الرؤية المتسربلة بالسريالية! هو مسرح بلا ديكور والضوء هو الذى يكشف المنظر، المقاعد بلا مساند، والفتاة تعزف على بيانو موهوم والصديق ينحنى لالتقاط حقيبة لا نراها، وما أكثر تنوع الأحداث التى تأتينا من وراء الستائر.

* * *

وددت لو أنقل إليك أمثلة كثيرة على نغمة الشعر التى كتب بها الأستاذ نعيم هذه القصيدة المسرحية ولكنى أكتفى بمثل واحد: «من نواح مهرج على الفتى الشجاع بعد موته:

أيها الحب الذى يلهب وجنات العذارى
ويعصف بالأعشاش الصغيرة
أيها الحب الذى يجتاز القفار
ويشعل الحرائق
ويضىء
لا أحد يفلت من أصابعك النحيلة
«خالدين كانوا أو بشرا من ذوى الحياة القصيرة».

* * *

كم كان جميلاً من الأستاذ نعيم أن يهدى كتابه إلى صديقه شوقى عبد الحكيم مؤلف «أحزان نوح» و«شفيقة ومتولى» و «المستخبى»

إلخ إلخ. لأنه اختار الطريق الصعب ورفض أن يقلد. إن هبة الريح التى تأخذ الآن بتلابيب إنتاجنا الأدبى المتقادم هى جملة أنفاس زهور جديدة متساندة..

وأخيرًا أحذر القارئ من أن يصدق ما كتبه المؤلف فى ذيل كتابه، مستجيبًا لحيائه الكامن فى طبعه ولتواضعه الجم ولما غلب عليه من عاطفة لبعض أصدقائه من أنه استلهم من كتاب غيره طريقة تقطيع الأسلوب إلى جمل قصيرة متتالية على سطر بعد سطر.. فحين يبلغ الكاتب الشأو الذى بلغه الأستاذ نعيم عطية يكون إمامًا لا ينتسب لأحد.

"الشفق"(*)

لسمير أحمد ندا

هذه القصة ـ لأنها لا تزال رغم طولها قصيرة ـ قبلت أن تكون معطرة بأنفاس الشعر؛ بسبحات الروح، أنقذتنا من الواقعية اللصيقة بالأرض، والرومانسية المنهنهة على حد سواء، فألفاظها بكر دافئة الثغر، باردة الذراعين، شفافة كأنها فيض من نور.

رتابة السرد تكسرت على نبضات قلب يخفق بالوجد كالطير فى الصدر ولمعان ذهن بصير يومض كالفنار، فى هبات متتالية تبدو مفاجئة رغم انتظامها، متوحد يبدد ذاته، ولكنه يلم راكبى البحر ويهديهم.

وتتابع الزمن وسريان الماضى والمستقبل إلى الحاضر ذاب فى بوتقة من شعور متقد، صيغة المتكلم والمخاطب والغائب اختلطت كلها فى الضمير الأوحد والضمير هو الإنسان، تارة يكون أنا وتارة يكون

(*) مقدمة الرواية دار الفكر الحديث للطبع والنشر، د.ت. ص ص٥ – ٧.

أنت، وتارة يكون هو أو هى، والكلام ماش، كأن الجميع أمثلة متفرقة لأصل واحد، ليس كمثلها قصة تنطق بالوحدة بين المخلوقات، وبينهم وبين الكون، وكأن كل قول مسموع بالأذن أو بالقلب صادر من نبع واحد، دائمًا تنطق به أفواه متعددة، بالتناوب والتلاحق..

مأساة درويش.. عاشق موزع بين الهدى والضلال، لا ينقطع عن مناجاة ربه التماسًا لرحمته، عن مساءلة الكون عن حكمته وأسراره، عن تأمل الموجودات، من حى وجماد، من إنس وحيوان.. عن مطالعة لغز الوجوه، والمعارف، والغرباء، فإذا الاستمداد منهما متساوٍ، بل لعل الغريب أكثرهما عطاء، عن العكوف على النفس، هى جوهرة وجرح فى آن واحد، وفضيلة وإثم، وقوة وضعف، وتماسك وخوف من التمزق.. والفصل محال، لابد أن تشترى البعير بجربه، والمصباح المنير بشمعته المعابثة بالسبات بعد اليقظة.

عن الوقوف أمام القدر وقفة كفء لكفء ولكن فى قبضة الألم والمرارة والحيرة، إنها الثمن الذى لابد من دفعه لاتقاء الكفر والرفض والضياع، الصرح يتزلزل ويتصدع ويتمايل كالمخبوط ولكنه لا ينهدم.

وفى وجه القدر صرخة واحدة تختصر آلام البشر كلها وكلهم، لماذا تفرق بين الأحباب؟! ما هذا النهم فى التلذذ بالتعذيب؟ متى تشبع؟ تنتزع الوليدة من حضن أبيها فيسلمها للتراب!! تخالف فى الزمن فلا يكون اللقاء إلا بعد أو قبل الأوان!! تقيم سدودًا من الدين والعرف والمخاطر والمخاوف بين قلبين بريئين؛ لا حياة لأحدهما إلا

بعشق الآخر!! تفرض عليهما الإثم كرهًا؟ أحسابك بالكل لا بالأفراد، وهذا الكل عندنا مجهول، واحتواؤه لنا هو سحق لنا، كان ينبغي أن نتبينه نحن لا أن يبلغنا هو جثثًا نازفة، مجهولة الاسم وسط عجينة واحدة.

ومع هذا فلا تكتفى القصة ـ كما كان يخشى عليها لأنها شعر وسبحات ـ بالمغزى دون الحكاية، وبالعبرة دون الخبر لا تضيع فى التجريد ـ كما تفعل هذه المقدمة! ـ بل هى مجدولة ومشدودة حول حبل متين من التشخيص، والمادة برز أهلها بذاتيتهم المحددة غير المتكررة من طمس التجريد المفضى إلى التجهيل؛ فنحن نراهم رأى العين، كل منهم مستدير غير مسطح، إنسان مستقل باقٍ لا يستوعبه دوره المرسوم فيفنى فيه، ولا صدق له خارجه، خرطه واقعه الفنى من معدنه المألوف عند الناس وعند منطقهم، لا أهلها وحدهم، بل أحياء المدينة، والأماكن والطرقات، المساجد والحانات؛ الشرب من البئر وركوب النيل، بلا إفاضة فى الوصف، بل بالاقتصار على ومضات نافذة تكشف سريرة المرئيات والنفوس، واللب مستخلصًا من القشور، ومضات البراعة الطائرة التى حملت الضوء للسمار، فكان نصيبها أن دقوا عنقها..

ولكن ليس فى القصة هذه النهاية المفجعة، فرغم ما يخيِّم عليها من شجن وأنين ودموع مخبية فى الحلق، فإنها تنتهى بأنشودة ترفرف بالأمل فتكاد تمت بسبب إلى «فاوست»..

«صراع فى الأعماق»(*)

لعلية هاشم

حينما تناولت من يدها المظروف الكبير المنتفخ ووعدتها بصوت لا يتلجلج إلا فى أعماق صدرى أن أتمتع بقراءة حشوه ـ بالكثير فى يومين أو ثلاثة، وطنت نفسى ـ وأمرى لله ـ على تحمل عبء ثقل كاهلها، و لم أستطع الاعتذار لأننى ولدت خجولاً، ولأننى كان لابد لى أيضًا من قدر كبير من اللباقة لأعرف كيف أزوغ بلا خسة لى أو حرج منى وأنا بطبعى خيبة فى سوق اللباقة، بل أكرهها أشد الكره، وما انصرفت عن إنسان عاملنى بلباقة متعمدة إلا وفى قلبى اشمئزاز منه، ولأننى ولدت أيضًا دودة كتب تلقط يدى لقط المغناطيس كل كتاب أو مخطوط يمر فى دائرة إشعاعها وأحيانًا بلا استئذان من صاحبه.. وعدد الكتب التى لم أقرأها يفوق فى مكتبتى عدد الكتب التى قرأتها.. متى أقرأها؟ الله أعلم. لماذا أحتفظ بها؟

(*) («المساء»، ١٩٦٤/١١/٢ ، بعنوان «مواهب مجهولة»).

لست ولا المنجم يدرى ـ مجرد الإحساس بالصحبة يسعدنى، كأننى لا أستطيع النوم إلا فى أحضانها.. فلماذا لا ينضم إليها لفترة من الزمن هذا المظروف الكبير المنتفخ ليرتفع شخيرى مقامين ـ ولأننى أخيرًا ـ أقول فى سرى دائمًا: لعلك أنت نفسك ستأمل الخير من إنسان ذات مرة، فافعل اليوم ما تحب أن يُفعل بك غدا. والدنيا أخذ وعطاء، بل عطاء وأخذ إن جئت للحق، أفيكون الكرم هو أيضًا غير برىء من النفعية؟ أما من بذل ينفرد لوجه الله وحده؟!

وقد سبق ليدى أن تناولت من هذه المظاريف عددًا يقال عنه فيما مضى (لا بأس به) وما عرفت كيف يصاب العدد كالناس بالبؤس. ويوصف اليوم بأنه (محترم) بعدوى من الكمسارية. إن كثيرًا من الناس الطيبين يطلع فى رءوسهم لسبب مجهول اعتقاد راسخ بأنهم يحسنون كتابة القصة ـ بل اعتقاد أرسخ أن قصصهم لا تقل عن ـ إن لم تفضل ـ كل ما تنشره الصحف والمجلات من قصص، وكنت أستمع لهم توفيرًا لنور العين وهم يقرأونها علىَّ، فإذا بصوتهم يرتعش من شدة الانبهار للجمال الذاتى. وإذا وجوههم تنطق بالبشر وتندلق عليها سعادة لا حدَّ لها (ما أشبههم بمن يطرب بغنائه فى الحمام).

محال علىَّ أن أطعن هذه السعادة وأهدمها.. فجعلت من ديدنى أن أقول لهم: استمروا فى الكتابة لا تنقطعوا، لا تجعلوا اليأس يتطرق إلى قلوبكم.. ثم أبرئ ذمتى بأن أضيف لهم تلك النصيحة السهلة الخالدة التى نسمعها من فم كل ناقد، وإن لم يضع ساقًا على ساق. ولكن عليكم أن تقرأوا، وتقرأوا كثيرًا.

ولكن قلبى كان ينصهر كل مرة من إحساس بعزلتهم العجيبة ـ فى عالم من أوهامهم.. وواحد من اثنين كلاهما مُرٌّ، إما أنهم لا يقرأون كلمة واحدة من هذا السيل المنهمر فى الصحف والمجلات عن أصول القصة ونقدها أو أنهم يقرأون ثم لا يفهمون.. وهناك احتمال أدهى وأمر: هو أن يكون كلام السادة النقاد فى حد ذاته غير مفهوم عند الناس الطيبين.. أفلابد لفهمه إذن من مكر شديد؟

ووطدت نفسى أن أقول لصاحبة المظروف الكبير المنتفخ: استمرى.. استمرى، ولكن عليك أن تقرئى وتقرئى..

وتركت المظروف الكبير المنتفخ ليوم أعلم أنه قادم ولا ريب ولو بعد حين.. يوم أن لا أطيق ـ على السواء ـ أن يظل الوقت فارغًا كل الفراغ أو أن يمتلئ بالجد والانتباه كل الامتلاء.. إلى يوم أرتاح فيه وأعمل هوينا هوينا.. بقراءة من طرف عين، ونصف بال، قدم تبلبط على الشاطئ وقدم غارقة فى اليم فأتسلى وأنعم وأنا خالى البال كسول بتقليب الصفحات، أقرأ صفحة وأنط صفحتين.. وسطرين وأنط عشرين.. دون أن أحس أن قد ضاع منى شىء كثير، ولا أن وقتى ضاع هباء.

* * *

وأخيرًا بعد سنة تقريبًا ـ ولا أخجل من الاعتراف بهذا التقصير الفظيع بغير شغلة أو مشغلة (وأصدقائى يعلمون أننى لا أسدد ديونى إلا عشية موعد سقوطها بالتقادم) ـ أخيرًا جاء اليوم الذى نادانى فيه هذا

المظروف فناديته فى ساعة كسل وتراخ يطلب بوليس النجدة. وقلت إن أكبر جهد أتحمله هو أن أمسك بقلمى الرصاص ـ (باركر من فضلك) لأصحح ـ حتى أكون ذا نفع واحد على الأقل ـ ما سأجده حتما من أخطاء نحوية فى اسم كان المتأخر وخبر إن المتقدم.

وكنت مسلطحا فى الفراش والراديو مفتوح على (إنت عمرى) للمرة الألف.. فإذا بى بعد قليل أقفل الراديو، وأعدل من الرقاد لأجلس، وظهرى مقوس فوق الورق كأننى أطلُّ على عجب ألقى فى حجرى، وإذا بعينىَّ تكادان تقفزان من محجريهما وأعصابى كالوتر المشدود. وإذا بإحساسى ينبئنى بأننى مقبل على هذه المتعة التى لا تعدلها عندى متعة أخرى. لا أعرف لى سعادة سواها. متعة الالتقاء فى رحاب الفن الرفيع بفكر متألق وإحساس فريد مرهف وبصر فلتة ثاقب بالصدق والجمال والبساطة معًا.. حين أقول لها جميعًا: قد وصلت أنا للقاع، تقول لى إنك لا تزال على السطح، غص معى سأريك ما لم تر من قبل طبقة تحت طبقة حتى تنبهر منك الأنفاس ويتزلزل العقل. بصيص من نور فى عوالم يطبق عليها الظلام ولكنه يضىء كالشمس تلمع، فيكون للسعتها ألم وضع يده فى يد اللذة، واطمئنان الاهتداء يمتزج بدهشة الكشف.

ضربنى الكلام ضربًا شديدًا، رميت بالقلم الرصاص. لم أعدَّ فلتات الغلطات النحوية. لم أنط لفظًا واحدًا. لم أنته من فصل إلا تمنيت أن لو طال، ودون أن أقرأ صفحة مرتين ليس هناك لغو وثرثرة. الكلام سهل ولكنه مشحون بالكهرباء، نبض متقد سريع أخذ فى

الارتفاع حتى تنبهر الأنفاس فإذا لهثت تريث ـ عن سليقة لا عن ضعف ـ فكأنى أسقط من شاهق لحظات قصيرة أعود بعدها توًّا إلى علو فائق لم أكن قد بلغته، وهكذا دواليك. لم أستطع أن أترك المخطوط دون أن أصل إلى آخر كلمة منه.. وفى أعصابى خور وتوتر معًا.

ولكنى كنت أضحك بخجل فى سرى من التعالى المكتوم الذى لبسته فلبسنى يوم أن تناولت المظروف من يدها بيد تزعم أنها مجاملة. كان ينبغى أن أدرك ـ وكيف لى أن أدرك ـ أنى يجب أن أتناوله بيد متواضعة شاكرة من يد قديرة متفضلة.. وها أنذا أترك هذه الهبة محجبة فى غلافها بجوارى سنة كاملة..

ومما زاد فى انجذابى أننى لم أكن أقرأ قصة خيالية، بل وصفًا لحادثة وقعت فعلاً لصاحبة المخطوط. لو كتبها غيرها ـ رجلاً أو امرأة ـ لجاءت فى أسلوب تسجيلى يصلح لعرض حوادث أقسام الشرطة فى الصحف ولما زادت عن صفحة واحدة، فمن العسير كل العسر أن يظل الواقع واقعًا ثم يعلو بعد ذلك إلى مستوى الفن الرفيع. حينئذ يكون الواقع أروع وأمتع وأشد غرابة من شطحات الخيال.

إن الخيال يحتاج إلى صنعة وإبهام وتلفيق ليوحى بأنه غير منفصل عن الواقع حين يبلغ مستوى الفن، أما صاحبتنا فقد بلغت هذا المستوى بواقع لا يحتاج إلى صنعة أو إبهام أو تلفيق.

وسبب آخر هو أن الكاتبة عرفت بسليقتها لا بمكر الصنعة كيف تعبر فى كل كلمة خطتها عن طبيعة المرأة وإحساسها وخلجات قلبها.

عن عالمها الدفين الذى يجهله الرجال، فلو ترجم إلى لغة لا يختلف فيها ضمير المتكلمة فى التذكير عن التأنيث (واللغة العربية تفرق بينهما) ووقع فى يد قارئ بعد حذف الإمضاء لحكم من فوره أنه من تأليف سيدة. فالأسلوب الموقوف على البصر بطبيعة الأنثى وعلى الصدق فى التعبير عنه هو ما يفتقده أغلب الأدب النسائى عندنا.

وأغرب ما فى الأمر أن هذا المخطوط هو أول مؤلف لصاحبته وهى أمٌّ، أولادها فى الجامعة التى لم تدخلها هى، وقد روت فيه الحادثة بعد ٢٧ عامًا من وقوعها، فكأنها تروى حادثة وقعت بالأمس. ما أعجب قدرة النفس على الاختزان! ولعل مرور هذا الزمن الطويل هو الذى أتاح لها أن تتمتع برؤية صادقة من بعيد.

نصحبها منذ أن أقلعت بها الطائرة الصغيرة ذات المقعدين من مطار القاهرة، يقودها ابن خالتها فإذا بالطائرة تضل الطريق وينفد وقودها وتهبط فى جوف الصحراء فى مكان مجهول ولا وسيلة للاتصال بالعمران. سنعانى معها مثلاً ـ وربما بدرجة أشد ـ آثار الشعور بالقيظ، بالصقيع، بالوحدة، بالجوع، بالعطش، بالخوف من الوحش، بالخوف الأكبر من الموت وهو يزحف ببطء وثقة، بالكفر، بالإيمان، بالجنون والارتداد بعبر ومعجزة إلى العقل، بانشطار النفس إلى نفسين. ستستمع إلى الحوار الدائر بينهما كأنه كلام أحياء، بالخيبة. بالأمل. باليأس.. لم تترك عصبًا فى النفس إلا تعرى أمامنا تحت وطأة هذا المأزق المخيف.. الشعور موصوف بدقة بالغة منذ مولده ودبيبه ثم تدرجه وبدء تشابكه وتعقده مع غيره من المشاعر. ليس فى المخطوط

كـلـه نـظـرة واحـدة لـلـنـفس إلا تشـبـه أشـعـة «س» ومـن خـلال ميكروسكوب.. إن اكتشاف الواقع أمتع وأغرب من الخيال.

لابد لى أن أبرهن على صدق كلامى، لذلك سأقدم لك فى المقال التالى مقتطفات من كتاب «صراع فى الأعماق» الذى تسلمت نسخته الخطية ذات يوم من مؤلفته علية هاشم التى عاشت إلى اليوم بعيدة عن الوسط الأدبى ومجهولة منه. وآمل أن تقول لى ومعى: لعل أصحاب المواهب المجهولة أكثر بكثير فى بلدنا الطيب من أصحاب المواهب المعروفة.

* * *

مشقة(*) الاهتداء إلى اللفظ الذى يصلح دون غيره لبدء الكلام فينساب بعده طليقًا تختلط فى تدفقه حركة الأخذ بحركة الإعطاء ـ يعرفها فيما أظن كثير من القصاص، فليس الذى يشغلهم أن يكون لـديـهـم كـلام نـافـع يـريـدون قـولـه، بـل العثور على اللفظ الذى به يستفتحون، كأنه الحيلة الوحيدة التى يلين بها من صنبور ترى منه شحه «ما أكثر القصائد الجميلة التى أولها كفر!».

وولادة الفصل الأول من القصة لها بعد ذلك مشقة أخرى مماثلة، لا يرضى عنه الفن إلا إذا جاء شبيهًا بافتتاحية الأوبرا. لها نطقها ومساهمتها وجوها الموقوفة عليها والمستقلة بها ولكنها ترهص فى الوقت ذاته ـ دون أن تفصح ـ بكل ما ستقابله فيما بعد من صحو

(*) («المساء»، ١٩٦٤/١١/٩، ص٨، بعنوان «التعريف بكتاب راقد فى درج»).

وإعصار. وقد عرفت السيدة علية هاشم بسليقتها كيف تحقق بصورة جميلة هذا المطلب العسير، فالفصل الأول من كتابها (صراع فى الأعماق) يبدو لك كأنه لا يريد إلا أن يحكى لك بكلام بسيط مقتصر على تتبع الحوادث كيف بدأت رحلتها بالطائرة الصغيرة ذات المقعدين التى يقودها ابن خالتها من القاهرة إلى الإسكندرية، أى فوق العمران، ولكنه رغم قصره وبساطته حشاء أطراف جميع الخيوط التى ستتشابك فيما بعد وتتعقد فى مأساة عنيفة.

فنحن نتهيأ فيه ـ أولا ـ لإدراك ما سينكشف لنا فيما بعد شيئًا فشيئًا من معالم بطلة القصة، شخصيتها وطبعها وخصائص تركيبها النفسانى، نحس من تحيتها لنا عند أول لقاء فى الكتاب أننا بإزاء سيدة حساسة تضيق بقيودها وحياتها الرتيبة، منحت الناس وجهًا حبَّه ألوف فى قالب لا ينكرونه، وأخفت نفسًا فريدة لها عالمها الخاص من صنع خيال خاص وثَّاب يطلب الانطلاق للتحويم فى أجواء شفافة جميلة، لا حد لآماله ولا لوثوقه بحقه وقدراته. زادها فيه مستمد من طبخها ومن طبخ الآخرين، فهى مغرمة بالقراءة، فيها لها نجاة وغوص مريح وهى سريعة التأثر بما تقرأ، فنحن نعلم من السطور الأولى من الفصل الأول أنها كانت قد قرأت عن رحلة أحمد حسنين فتصورت نفسها كصاحب السيرة خطوة خطوة، وهى لا تعلم حينئذ أن الحلم الجميل سينقلب فيما بعد إلى صعقة مفزعة.

إننا بإزاء سيدة تبدو لنا أول الأمر فى حالة ازدواج بين ظاهر وباطن. حياتها حوار لا ينقطع بين لسانها وصوت خفى فى ضميرها،

سنرى فيما بعد كيف تحول هذا الازدواج وقت الأزمة إلى تثليث، فتنشق عن نفسها نفسان أخريان اثنتان لا نفس واحدة، نفس ثالثة ترقب النزاع الدائر فى هذا الحوار الثنائى وتفصل فى قضاياه. مخرجها فى تقبل هذا الوضع المزدوج، والرضاء به هو إحالتها له على القدر، تقبلٌ فيه مع الإلف عجب وحيره، لا خوف من رهبة مجهول شأن الشرقيات لا عجب أن نقابل وسط الدردشة فى الفصل الأول كلمة القدر، نمر بها دون أن ننتبه أنها ستكون فيما بعد من مفاتيح الكتاب.

وسنقابل فى الفصل الأول أيضًا شبح الجوع وإن لم نقابل كلمة الجوع ذاتها فهى تقول: «إن انفعالى بهذه الرحلة بالطائرة التى لم أجرب ركوبها من قبل أثر على قابليتى للطعام فلم أتناول عشائى وكان من المستحيل أيضًا أن أتناول فطورى..».

ونقابل كذلك كلمة الصحراء التى ستكون مسرح المأساة.. «نهر النيل يبدو لى كقناة ضيقة أستطيع أن أعبرها بقفزة واحدة، وأراه مرة أخرى كأفعى فضية تنساب وتتلوى وسط الخضرة، والقطار يبدو لى كدودة معلقة تزحف على الأرض، كأن العين منظار يكبِّر ويصغِّر الأشياء على أبعاد مختلفة. كان كل شىء جديدًا على بصرى وإحساسى من هذا العلو الشاهق وإن كان مألوفًا على الأرض، حتى بدأت الخضرة تقل شيئًا فشيئًا ثم انتهت. خيل لى أن الأرض أقفرت وماتت لا شىء يقع عليه بصرى سوى الرمال. عندئذ بدأت أشعر بالوحشة وأتعجل الوصول إلى الإسكندرية وخيِّل إلىّ أن الطائرة بطيئة كالسلحفاة..».

وألقت إلينا فى الفصل الأول أيضًا بطرف خيط يبدو لأول وهلة أنه فتات لا نفع له، تحبيشة البقدونس تحت الكباب، حتى نظن أنه أقحم على السرد بلا سبب، ثم نتبين فيما بعد كيف ومتى جاء خطره الشديد فى القصة، فلا نملك إلا الابتسام لعبورنا به من قبل دون أن نفطن له، ونعجب بمكر صنعة الكاتبة أو قل بسلامة سليقتها..

«وودعت زوجى فإذا به يضع فى يدى باكو بسكويت قائلا «تسلى بأكله فى الطريق» وضحك ابن خالتى وقال «ألازلت طفلة تأكلين البسكويت؟ لا تفسدى شهيتك فإن أكلة سمك محترمة تنتظرك على الغداء. أعدت الباكو لزوجى شاكرة، وقلت له «إنى لن آكله على كل حال» أعطه لولدى. كانت لا تعلم حينئذ أنها ستتعرض بعد قليل للموت جوعًا فى جوف الصحراء، وأن هذا البسكويت الذى وضع فى يدها ثم ردته سيساوى عندها حينئذ ثقل الأرض ذهبًا. وانظر إليها كيف تختتم هذه الفقرة بذكر ولدها لأول مرة لأنه أيضًا سيكون من بين أسباب تشبث إرادتها وعزمها بالحياة فى وقت الخطر ومواجهة الموت الزاحف بخطى أكيدة.

إن رد البسكويت فيه سخرية من القدر، لذلك كان لابد أن تتضمن الفقرة أيضًا انبعاث ضحكة تعبر ـ دون أن تعى ـ عن هذه السخرية. هذا هو تفسير الإشارة الخفية فى ضحكة ابن خالتها.

وترى فى الفصل الأول كذلك مثلاً على نزوات الطائرة لتتهيأ لما سيحدث لها بعد قليل من عطل وهبوط اضطرارى فى جوف الصحراء.

«وكان آخر ما وقعت عليه عينى من معالم العمران وادى النطرون وقد رأيته بوضوح عندما هبطت الطائرة قريبًا من الأرض ثم ارتفعت فجأة من أثر مطب هوائى سيتبعه المطب الأكبر.»).

ولا ينتهى الفصل الأول الحاشد لأطراف الخيوط رغم قصره دون أن يتضمن أيضًا التقاء برمز لشبح الموت. فقد ذكرت لنا الكاتبة فيه أنها رأت أو خُيِّل إليها أنها رأت من عل هيكلاً عظميًّا لآدمى مطروحًا على الرمال، فامتلأ قلبها بالتوجس والتشاؤم، وأرادت أن تتشبث بسؤال ابن خالتها فى مقعده وراءها هل هو رأى أيضًا ما رأته هى: «ولكنى حينما هممت بسؤاله وجدتنى أسأله كم بقى من الوقت لنصل إلى الإسكندرية؟ ولكنه لم يرد. وخفت أن يكون قد أصابه مكروه، وفكرت أن أقف وألتفت إليه لأراه ولكن كيف وأنا غاطسة فى مقعدى ويفصلنى عنه حاجز كالزجاج، وقد تدفعنى شدة الرياح فيصدم رأسى وأتسبب فى حادث. وعدت أطمئن نفسى أن الطائرة لم يختل توازنها إذن، فهو فى حالة جيدة ولكن لماذا لا يرد؟ وخطرت لى فكرة نفذتها فى الحال. أخرجت مرآتى الصغيرة من حقيبة اليد ورفعتها أمامى لينعكس وجهه عليها ورأيته. وكان رافعًا منظاره عن عينيه، يلتفت يمينا ويسارًا فى حيرة وارتباك. وناديته بأعلى صوتى الذى كان يحمل رنة الخوف والقلق والتشاؤم.. وأخيرًا أجاب ندائى.. فقلت له: ماذا حدث؟ لماذا لم ترد علىَّ من قبل؟ فقاطعنى بلهجة الآمر: (اربطى حزامك جيدًا، سأهبط إلى الأرض»...).

وبكلمة «الأرض» انتهى الفصل الأول.

الهبوط من الخيال إلى الواقع كيف تنقلب كلمة توحى بمعانى الثبات والأُلفة والبركة إلى كلمة توحى بمعانى الخوف والمجهول والقسوة؟

الأرض التى يشقها المحراث لينبت بطنهاالدافئ الورود أصبحت الأرض التى تشقها الفأس لإعداد قبر بين أحضانها الباردة.

نتبيّن فيمابعد أن الطائرة هبطت على بعد ٨٠ كيلو مترا إلى الغرب من وادى النطرون فى جوف صحراء قاحلة.

تعيش مع السيدة علية هاشم بعد ذلك حياتها دقيقة دقيقة. تجد كل انفعالاتها الروحية والجسدية وهى تعانى القيظ والخوف والظمأ والجوع ودبيب الموت إليها بخطى أكيدة.. محاولتها للنجاة وفشلها. نظرتها الجديدة للذباب والهوام. وصف قلقها، وتمزق روحها بين الأمل واليأس بين الكفر والايمان.. وأغرب تجاربها أنها لم تحس بالحياة إلا فى مواجهة الموت..

«لماذا أناضل من أجل الحياة ولكن لماذا أفزع من مصيرى؟ أمن أجل تلك الحياة التافهة التى عشتها. إنى سأموت مهما طال بقائى جاهلة وجودى، جاهلة نفسى. ولكنى الآن فى أحضان الموت عرفت الحياة وعشت وجودى، إنه ليس موتًا بل حياة.»

"لاعب الشطرنج" و "طنيو كروجر"(*)

لاستيفان زفايج لتوماس مان

عما قليل ستتهادى إليك من قصص الغرب العريقة اثنتان لا واحدة فحسب يا عم، كنت قد ترجمتهما منفصلتين، الأولى قديمًا والثانية حديثًا، فكان عطاء كل منهما قاصرًا على قيمتها الذاتية غير متجاوز لإطارها، فلم أرد لهما أن يجتمعا بين جلدتين إذا بهذا العطاء يفيض ويتضاعف، فقد أصبح هذا الكتاب بفضلهما ـ وإن بغير سعى منهما ـ صالحًا أيضًا للتعريف ببعض ملامح الأدب الألمانى المعاصر، متمثلاً فى اثنين من أكبر أئمته وأوسعهم شهرة عالمية هما استيفان زفايج وتوماس مان، صالحًا أيضًا للتعريف ببعض خصائص شكل فريد من أشكال الفن القصصى هو أطول من القصة القصيرة وأقصر من الرواية الطويلة، نسميه أحيانًا أقصوصة، وبعض الناس يحبون هذا الشكل لأن الحكاية فيه تكون محبوكة، ململمة، مهذبة، لا يبقى منها إلا الجوهر فيتلألأ

(*) نص مقدمة ترجمة الكاتب للقصتين، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٣، ص ص ٧-١٦، ٩٣-٩٧.

إشعاعه، ومن عجب أنه غير شائع عندنا، ولست أحب أن يقاس الفن بمقياس مادى، كالحجم مثلاً، فى القصة واللوحة والقصيدة، إنه مقياس خاطئ ومضلل، العبرة هى فى التناسق والالتحام بين الشكل والمضمون، ينشأ منهما نبض خاص بكل شكل، حينئذ تدب الحياة فى العمل الفنى ويتسم بالصدق والقدرة على الإقناع.

وينشأ نبض الأقصوصة من توفيقها فى الجمع بين الاستيعاب بلا فضفضة والإجمال بدون تضحية بعناصر جوهرية لا حبًّا فى هذا التوفيق فحسب، بل لأن الموضوع يستلزمه إذا كان المطلب هو إرضاء الفن والنزول على حكمه، ولماذا أقحم رأيًا لى عليك، سأخلى بينك وبين هذا الكتاب لترى بنفسك نبض الأقصوصة وخاصة فى «لاعب الشطرنج» من تأليف استيفان زفايج. أما الآن فدعنى أحدثك عنه قليلاً.

لا أحسب أن ناشئا فى الأدب يصادق استيفان زفايج إلا أحس لتوه أنه وقع أسيرًا فى قبضته، لا مفر له من أن يتحرر منه ليهتدى إلى سليقته، لابد له أن يقرأ كل حرف كتبه ثم يقول هل من مزيد.

إننى أتكلم عن تجربة، هكذا كان حالى، لا أخجل من الاعتراف بأننى كتبت قصة «البوسطجى» فى شبابى وقت أن وقعت أسيرًا فى قبضة زفايج حين صادفته فى طريقى، أسرنى كما يأسر كل قارئ ولا ريب بصفة غالبة على جميع مؤلفاته، سواء فى القصة أو السيرة أو التاريخ أو الرحلات، هى الاتقاد والجيشان، اتقاد يحيل الحديد

الغليظ إلى كتلة شفافة من لهب، وجيشان كالنافورة المتوثبة التى لا ينضب فيضها ولا يضعف اندفاعها، متلاحقة، بعضها آخذ من بعض، وهى فى كل الأوقات من قوام واحد، مذهلة قدرته على الجمع بين الاستمرار والتجدد، بأى خطو سار ستشعر أنك تلهث جريًا فى تتبعه، فى مشوار تتمنى ألا ينتهى، فإذا فرغت منه أحسست بشبع تحسب أنك لن تعانى بعده من جوع مهما صمت، أحسست أيضًا ـ صدقنى ـ بشىء من التنميل يمس أعصابك، بألم لذيذ، ألم تكن تجرى طول المشوار؟

تحس بشىء من الخجل والغيظ لأنك تعريت، كأن يدًا قد نفضت عنك ثيابك واندس منها ألف إصبع إلى دخيلتك تفتش عن أسرارها وتكشفها، بل تعرفك بها، فقد كنت تجهلها لأنها مطوية فى ظلام جوفك، ولكن التفتيش تم على وهج كتلة اللهب الشفافة، أصبحت العواطف فى قلبك قادرة على بلوغ نهايتها القصوى، الحب إلى ذروة الوله والهيام، والنفور إلى غاية من الكراهية والبغضاء، تتفجر هذه العواطف لأن مشرط زفايج قد مزق ركودها فى قلبك، يمنحك متعة الشبع عند النهاية، ولكنه يحرمك أيضًا من متعة تأمل كل فقرة على حدتها لأنك تجرى وتلهث، كأن كل فقرة نفخة متجددة فى الأتون لكى يزداد التهابا، وهذه هى أهم سمات العمل الفنى، الفقرات لابد أن يكون لها نبوغها وعبقريتها استقلالا، ولكنها تذوب فى الكل حتى تكاد لا تنتبه لها، ومع ذلك إذا حذفت واحدة منها انهار البناء أجمعه.

وسط هذا الاتقاد تنصهر الألفاظ وتتحول اللغة من العموم إلى الخصوص، وتخاطبك بلسانين: الإفصاح والإيحاء المباشر والكناية، الحق والاستعارة، طابع الإلف والحرية، كأن كل الناس هكذا يتكلمون، وطابع الرق والاستعباد لأنك تعدلها أو قل تشوهها لكى تفى بغرض نفعى مستبد فى سياق لا يطيق الواقع ويزعم أنه الواقع.

حوار أبطال القصة صادق، ولكن لا أحد فى الدنيا يتكلم مثلهم فى حال كحالهم، لابد من الاختزال الجبرى والبتر بلا حسرة لملء قوالب محددة يستقل بها العمل الفنى، وشرط ألا يبين طابع من طابع، الفن لغة تنسيك صراحتها، إنها شفرة سحرية ترمز - كما فى الأسطورة - إلى سر الباطن من تحت الظاهر وتوحد الكائنات تحت ستار من الشتات، هكذا لغة الفن لغة زفايج، لا يسمح اتقادها لبصمات البلاغة وقواعد النحو أن تجلجل فتصم الأذن، أو أن ترشق العين فتفقأها، الالتحام يتحقق من وراء ظهر أدوات الوصل والعطف كأنما بالرغم منها لا بفضلها، والسلام متبادل بين الأسماء والأفعال والحروف.

وليس هذا فحسب، إن أسر استيفان زفايج لقارئه راجع أيضًا إلى نزعته الإنسانية الجارفة، لا ينقص من قدر الإنسان عنده أنه ضعيف، هو يعريه، ولكن لا يسخر منه، لا أعرف مثله كاتبًا عظيمًا خبيرًا بأسرار النفوس وأقنعة الخداع، برأ قلمه تمام البرء من السخرية، ما أقوى إغراء السخرية لكاتب يتأمل البشر من علٍ، لا للترفع عنهم بل لاستيعابهم، ومن عجب أن السخرية رغم زعمها أنها وليدة حس مرهف غض الذكاء تنم بالعكس عن الجفاف أو تهدد به، سلم منها

زفايج حتى فى خريف عمره، مطلبه هو فهم الإنسان لا الحكم عليه، إنه يتركه كما تناوله، كما التقى به ويودعه! ريشة فى مهب الريح تصارع وحدها مصيرها.

هذا الكاتب فى حديقة الأدب الألمانى شجرة حور متوثبة، نافورة من خشب، سامقة، جذع رشيق يدق كلما علت، فلا تنبت الأغصان إلا قرب تاجها الشامخ وهى قليلة، كأنما جعلت ليفرد عليها شراع مشتاق إلى بحار مجهولة، هيهات للآثم الضال أن يجد تحتها ظلاً أو نفخة من أمل، إنها ترمقه بعين فاحصة ثم تتركه فى الهجير لقدره، هيًّا به إلى الظل الوارف تحت شجرة سنديان، غليظة الجذع، دحداحة، رحابة الصدر عندها أحب من ارتفاع الهامة، فاحشة الثراء بأغصان ملتفة، دانية، دائرة، كأنها قبة محراب، توحى بالسكينة والحكمة، هى شجرة جوته، التقى بفاوست وهو هاوٍ إلى الجحيم ولكنه لم يتركه إلا بعد أن فتح له باب الأمل فى رحمة الله وغفرانه إذا صدق ندمه وصحت توبته، فى رسالتها وهى برد وسلام ونفخ للروح.. بعد سنين عديدة سيبقى جوته فذًا كما كان، على حين قد يظهر لزفايج أنداد كثيرون.

هرب استيفان زفايج فى قصصه من رافعى لواء الطقوس والفلسفة والحكمة والتاريخ ليلوذ بحضن الفن وحده، هو خلاصة الجميع ولكن لا يستبد به أحد، هو الكلمة الأخيرة التى كانت على ألسنتهم كلهم، ولأمر ما لم ينطقوا بها، لا عجب حين نطق بها الفن أن كان لها جرس الرقى والتعاويذ، قابلة لأكثر من تفسير، مثار

حيرة وخلاف، غير مقنعة هى أيضًا، أعرفت الآن لمن الكلمة الأخيرة؟ لمن كانت له الكلمة الأولى..

* * *

الآن يؤنبنى ضميرى، لأننى تحدثت عن الشبع الذى يحس به قارئ استيفان زفايج وأنا أكتم شكًا فى صدرى لابد لى من أن أصارحك به. يثير هذا الشك سؤالى: هل فى الشبع كما فى الجوع ما هو جاذب؟ وإلا فلماذا يعاودنى الآن هذا الشعور الذى يتخلف عندى كلما فرغت من قراءة كتاب لهذا الساحر الآسر؟ أتعرف الشهاب الذى يلمع فجأة بالليل، لا يرى حياته إلا لحظة يهوى قفزًا كالمشنوق إلى حتفه متقدًا متوهجًا كأنه شمس تجمعت فى شرارة واحدة فاجرة، تحسب أن أذنك تسمع أزيزها، جميع النجوم البراقة بدت بغتة معتمة، تخطف أنفاسك فتكاد تشهق من فرط انبهارك به، ولكن كل عمره لا يزيد عن طرفة جفن، فإذا ارتد البصر وجدت هذا الطارئ المقتحم قد انكشط عن صفحة السماء. لا أثر له ولو شبهة من دخان شاحب، عادت النجوم العتيقة إلى بريقها الثابت المتصل كأنما ليس الأهم عنده هو طول العمر والأثر بل البرهنة بخيلاء على براعته الخارقة فى جذب الأنظار والإدهاش ولو للحظة عابرة، يدفع عمره كله ثمنًا لها، والغلو فى استعراض البراعة افتتانًا بالنفس يلقى جزاء لا مفر منه: أن يكون الأثر كالشبع الكاذب، أخشى أن يكون هذا هو حال الساحر الآسر استيفان زفايج. ما أسرع استيلاءه عليك واستبداده بك، ما أسرع انعتاقك منه لحظة أن يتوارى عنك، لا أذكر

أن نفسى همت بى أن أعيد قراءة كتاب له كنت انبهرت له أشد الانبهار إبان خضوعى له، إنما تعاد قراءة كاتب يكون كالنجوم المتأنية الخاشع همسها إليك بمعنى الجمال والانسلاك فى الملكوت، كأن مددها من ثدى أم ترضع طفلها، لا تقصد إشباع جوعه، بل تمنحه غذاء يسرى فى كيانه ويبنيه صحيحًا على مهل.

أتكون خلة اليهود إبان الشتات هذه الشهوة العارمة لاستعراض براعة على الإدهاش تبز طاقة الناس، تلمسًا لكبرياء يدحضون بها إذلالهم الذى جروه هم على أنفسهم. شطحات كثيرة فى الفنون التشكيلية والأدب المسرحى مرجعها إليهم بدافع من هذه الشهوة التى انقلبت بعد الصهيونية إلى داء يشبه جنون العظمة، بل تجد هذه الشهوة على تعليقات فرويد، وقد يفسر بها كثرتهم بين العازفين «الفيرتيوز» وقلتهم بين الملحنين المبدعين العظام، فالفيرتيوز أبدع تمثال يجسد إعلان البراعة الفذة التى تتعمد جذب انبهارك، فإذا كان استيفان زفايج بين العازفين هو الفيرتيوز فهل لأنه بين مصابيح السماء هو الشهاب؟

يضاف إلى رصيد زفايج قدرته الواضحة على المثابرة والتتبع، إنها له طرف خيط حتى يطبق عليه بيد صائد فاتك وحنون معًا على الفريسة المسكينة، ويظل يجذبه بإصرار ورفق، محاذرًا أن ينفلت أو ينقطع أو يلتوى، إلى أن يصل مهما طال المدى إلى خبيئة البكرة التى أطلقته، تراه فى أوج قدرته لا عند العقد التى تصادفه وتوهم ضخامتها أنها عسيرة من أنها سهلة، منتفشة لأنها هائفة، بل عند العقد الصغيرة كرأس الدبوس، لا يبين منها ظهر من بطن، مبتور منها

اللسان والأذرع والسيقان، إن لم تسعفه أنامله فى فكها لم يتركها بل استعان عليها بأظافره، بأسنانه، ومن هنا نحس أن أسلوبه لا يلتهم السرد فحسب بل ينهشه نهش الغول، هكذا يصل إلى قرار النفوس فيكتشف سرائرها، وكشف سرائر النفوس هو أول شىء يشوقه، لا هم له غيره، إنه لا يعيش إلا له، إن انقطع عنه باخ ورذل.

بهذه المتابعة الظمأى للمعرفة قام استيفان زفايج فى «لاعب الشطرنج» بتشريحين، فى الأول كسر جمجمة هذا الفتى الجلف الغبى الخام المعتم الذى لا عمل لجسده إلا أن يحجب الضوء دون أن ينبعث منه شعاع واحد يصافح به الكون والناس فيدل على يقظة إنسانيته، كيف ولماذا ومن أين تأتى له أن تتلألأ فى مخه الصدئ موهبة واحدة فحسب، هى موهبة لعب الشطرنج، فيصبح على رقعته بطل العالم المنتصر فى كل موقعة؟ إذن ما هو سر مخ الإنسان وكيف يعمل وهل تترابط أو لا تترابط قنواته، ما هو سر الذكاء؟ أفمن الجائز أن ينحصر ويتخصص فى بؤرة صغيرة فى هذا المخ ومن حولها خلاء تام، عن طريق جمجمة لاعب الشطرنج؟ يريد زفايج أن يطل ونحن معه على مخ الإنسان عامة، إن سره يحيره ويشوقه ويتحداه.

التشريح الثانى لنفس لا لمخ، نفس رجل متمدن مثقف متصل بالعالم أوثق اتصال، فعال ومنفعل، مؤثر ومتأثر، يريد زفايج أن يعرف التحولات البشعة التى تحدث لهذه النفس حين يحكم على صاحبها بالحبس الانفرادى فى زنزانة ضيقة، ليس بها إلا طاقة صغيرة عالية ينفذ منها نور أقرع بلا مرئيات، فهو والظلام سواء، حتى الأصوات

محجوبة عنها، ليس فيها صحيفة أو كتاب أو ورقة أو قلم، ولا زائر، حتى الحارس يظهر دون أن يتكلم، كل يوم كالأمس والغد، كل لحظة كالسابقة والأشياء المحيطة به، الفراش والمنضدة والصحن ـ من شدة إلفه بها خليطًا واحدًا لا تدرى أهى من الأحياء أم هى من الجماد، سترى دبيب التحطم والانهيار ـ قل الجنون ـ إلى هذه النفس خطوة خطوة، تحولات مرعبة، ليست نفسية فحسب بل بيولوجية أيضًا، فأسر مساحة الزنزانة لقدمين ـ طولاً وعرضًا ـ سيظل عالقًا بهما حتى بعد إطلاق سراحه، قد أقنعنا زفايج أن أقسى تعذيب للإنسان هو الحبس الانفرادى، كل وسائل محاكم التفتيش بالنسبة إليه رحمة.

جمع زفايج فى أقصوصته بين لاعب الشطرنج ونزيل الزنزانة يبنيان هيكلها بالتقاء المنفصلين ومشاركة المنفردين كأنهما إبرتا تريكو تصنعان معًا ـ وكل منهما مستقلة ـ نسيجًا يتوالى نموه غرزة غرزة حتى يكتمل، يصعب أن تفرق فى عمل الإبرتين بين التوازى والتداخل وبينهما «ولس» لا ينقطع، وهذا مثل فذ لبراعة زفايج فى صناعة القصة وحبكها وتفصيلها وتركيبها وسوقها ونموها المطرد إلى غايتها المقصودة على أتم وجه، بحيث تستحيل الإضافة أو الحذف.

وأود أن أخبرك هنا للدلالة على قيمة هذه الأقصوصة وارتفاعها إلى مرتبة النماذج أو الكلاسيكيات فى الفن القصصى أن صحيفة «موند» الفرنسية ـ جليلة القدر ـ خرجت عن تقاليدها الراسخة فى إباء نشر قصة مسلسلة على صفحاتها اليومية وقدمت لقرائها «لاعب الشطرنج» مسلسلة فى أواخر صيف سنة ١٩٧٢، حقًّا إنها ركبت

موجة الاهتمام بمباراة الشطرنج الدولية بين بوبى فيشر الأمريكى وموريس سناسكى الروسى فى مدينة لابكافيك، ولكن لولا قيمة هذه الأقصوصة ورغبة «موند» أن ترفع بفضلها اهتمام قرائها بهذه المباراة من مستوى نوادى الشطرنج إلى مستوى حضارى وثقافى رفيع، لما ظهرت على صفحاتها مسلسلة..

لا أود أن أطيل عليك بسرد سيرة زفايج وإحصاء أعماله العديدة، ما أسهل أن تجد هذا كله فى أحد المراجع؛ لكن لابد لى هنا أن أقول لك إن زفايج يهودى، لم يخف عنا ديانته على خلاف أندريه موروا الذى لم نعرف أنه أندريه هيرزوج إلا بعد أن كتب سيرته الذاتية. وزفايج رغم ديانته ـ ربما بسبب ديانته ـ يزهو بأنه منتم إلى حضارة غرب أوربا المسيحية، مؤمن بكل تقاليدها، فلما رأى هذه التقاليد تتهاوى تحت ضربات هتلر وموسولينى حكم بأن هذه الحضارة قد أفلست وأن حياته هو قد أفلست أيضًا، كل شىء إذن زائف، فلم يبق له إلا أن يقتل نفسه فكان انتحاره آخر مأساة يؤلفها.

* * *

وحين ننتقل الآن من استيفان زفايج إلى توماس مان، من لاعب الشطرنج إلى طونيو كروجر فإننا رغم وحدة الشكل ننتقل من الضد إلى الضد، من الاتقاد والجيشان إلى الأناة والتأمل، من نعمة الأنس بالبشر سواسية إلى لعنة الاعتزاز بالتفرد والشذوذ. من لهفة الجائع إلى تأنق الشبع.

* * *

توماس مان على سمو مكانته ـ جائزة نوبل ـ يستحق منا قدرًا أكبر من الإنصاف، مبلغ علمى أن أعماله الكبرى لم تترجم بعد، وإن كانت فلا تعقيب عليها أو ذكر لها فى دراسات نقدية مستفيضة، أسرة بودنبروك ـ ١٩٢٤، الجبل السحرى ـ ١٩٢٧ ـ يوسف (١٩٣٤ ـ ١٩٤٥) الدكتور فاوست (١٩٤٩) له إلى جانب هذه الروايات الطويلة روايات قصيرة ذاعت شهرتها مثل «طونيو كروجر» (١٩٠٣) «تريستان» (١٩٠٢) «الموت فى البندقية» (١٩١١)، وها أنذا قد أخذت على عاتقى أن أترجم لك طونيو كروجر عن الإنجليزية والفرنسية معًا.

وأود أن أنبهك بادئ ذى بدء أنك لن تجد فى هذه الأقصوصة هذا الذى اصطلحنا على تسميته بالحدوتة، وقد يصفها بعض النقاد المحدثين عندنا بأنها أقرب إلى المقال منها إلى القصة، كما حكموا على أعمال أخرى مماثلة فى أدبنا المعاصر، ونفى صفة القصة عن «طونيو كروجر» لم يقل به ولا ناقد واحد فى الغرب. هى اعترافات تدور كلها حول صراعات عديدة محتدمة فى ضمير البطل، والحب ليس فيه عناق ولا حتى لقاء بل نظر من بعيد، والحوار يكاد يكون معدومًا، الأفكار اجترار دائم، مما أوقعها فى شرك التكرار، عمادها التحليل والوصف، وسيروعك أنك لن تجد فيها اسمًا لحى أو جماد إلا تبعته صفة، وصفتان، وربما ثلاث، وفى بعض الأحوال أربع وخمس، طبعًا بقصد التحديد وحملك على الشعور بالالتحام بالوجود بعد اكتشافه، كأن الوصف وصف أعمى يلمس الأشياء

بأصابعه وهو يقلبها على وجه وجانب حتى يستوعبها إدراكه، تتابع الصفات هو تتابع اللمسات.

وقد يغتفر للأديب أنفته من أن يساير هوى قرائه إلى السهولة ولكن يحسن به ألا يتسلى بامتحان صبرهم امتحانًا عسيرًا، ولا يكره القارئ أن يلتمس المؤلف ما شاء له من التسلية، ولكن ليس على حسابه، إذا تحدثت فى قصة عن فقراء فلا بأس أن تصف مائدتهم بأنها من خشب أبيض، وإذا دفع توماس مان ذراعك أضفت ـ وسطحها مقشور، وإذا دفعك مرة أخرى كتبت ـ ورجلها مكسورة... أما حين لا يزيد دور رجل غريب يقابلك فى القصة عرضًا ولمرة واحدة لا تكرر، وليس له أقل تأثير عليك ولا على مسار القصة، وإنما شاء القدر أن يجلس بجانبك على مائدة الطعام فما الداعى لأن تصفه لنا بأنه بدين، مصاب بالربو، يسد منخرًا له بسبابته لينفخ أنفاسه بقوة من منخره الآخر ليسلكه من زكام، ثم تصف لنا ملبسه وصوته ونطقه؟ إذا لحظت هذه المبالغة فى اشتراط الصفة وتتابعها تبدد من فورك لذة مشاركتك للمؤلف فى اكتشاف الوجود، ولا ميلك إلى الالتحام، ولك بعد ذلك أن تبتسم لهذا الهوس اللذيذ.

عجيب أمرى، أبدأ لا بمدح الأقصوصة، بل بفضح نزواتها، ولكنى أريد أن أبرئ ذمتى منك ثم أخلى من بعد بينك وبينها للتمتع بالتغلغل إلى أعمق الأعماق، حيث تدور صراعات عجيبة فى نفس إنسان أصابته لوثة الفن. إن عماد هذه الأقصوصة هو الفن والفنان.

هل يتحدث توماس مان عن نفسه فى هذه الأقصوصة على لسان بطلها؟ فمولد الاثنين فى مدينة تقع فى شمال ألمانيا على بحر البلطيق (اسمها لوبيك ـ وإن لم يذكرها صراحة فى الأقصوصة) وأب الاثنين تاجر حبوب، له منصب رسمى فى بلدته، فهو ينتمى إلى طبقة البورجوازية، إنه رجل جاد بارد الأعصاب متفكر يحكمه المنطق لا الخيال، وأم الاثنين امرأة جميلة، مولدها فى بلاد قصية فى الجنوب يسرقها الخيال من المنطق، وتحب الموسيقى واللذة الحسية، متقدة العواطف، تكره الغم، إذا حط عليها نشته نش الذباب، فالأب والأم من طرازين بينهما تناقض الأضداد، جنسًا وخلقة وطبعًا.

فهل هذه الأقصوصة سيرة ذاتية؟ ينبغى ألا يشغلنا هذا السؤال كثيرًا، فليس هذا هو المهم فيها، المهم فيها هو موضوعها، ينبغى أن يستقل للحكم عليه لقيمته الذاتية، وأنت تعلم أن لا فن ينقل عن الواقع بأمانة، لابد من الخيانة، الأمانة الوحيدة المقبولة هى أمانة الفنان للصدق الفنى، وهو شىء مختلف أشد الاختلاف عن الصدق الأخلاقى.

وهذا التناقض بين الأب والأم فى القصة كان خليقًا بأن يؤذن بسلالة تشذ عن الأصلين وبقية السلالات إما رقيًا أو انحطاطًا، هذا هو الصراع. عاناه الابن طونيو كروجر حين أنس فى نفسه ميلاً إلى الفن، فهو يتمزق بين أعراف البورجوازية ـ إرثًا عن أبيه ـ وبين شطحات البوهيمية واللذة الحسية، إرثًا عن أمه، هل يكون الفنان فى نظره مساويًا لبقية الناس، أم أن قدره المحتوم، أو قل لعنته المحتومة ـ

تجعله شاذًّا عنهم، فهم لهم ضمير مستريح، واندماج فى ركب البشر، أما هو فتعذبه دوامًا عقدة الذنب، ولا يجد له مكانًا فى هذا الوجود يستريح له. هل الفنان جنس من المخلوقات لا تسرى عليه الأحكام التى يخضع لها الناس؟

وقد غالى طونيو فى تصويره لشذوذ الفنان حتى كاد يشترط له هذا الشذوذ فى طبائعه، بل فى خلقته وصحته، كما غالى فى تصوير التناقض بين أبيه وأمه، ففى تقديره أن شمال جبال الألب فى ألمانيا محرومة من بلد مثل فلورنسا فى جنوبها، تدخلها فتحسب أنك تدخل متحفًا، فى فلورنسا إرث حضارة إغريقية رومانية، فى شمال الألب فى ألمانيا بصمات غزو بربرى، فالناس فى الشمال حيث ولد طونيو ـ وله ملامح وطبائع أمه بنت الجنوب ـ لهم نظرة عملية تنبعث من عيون زرق تحت شعر أشقر، يقول طونيو إن الفنان يظل غريبًا بينهم، إنه يحلم ببلاد الجنوب، وإن كان إعجابه كله لأهل الشمال، فإذا وصف إيطاليا قال إن سهولة الحياة فيها تبلغ حد الكسل، وحلاوة العيش فيها ممجوجة لأنها لزجة كالعسل.

فى طونيو كروجر حشد لآراء كثيرة عن الفن والفنان، ستجد امتدادها فى أقصوصة «الموت فى البندقية» فالموضوع يكاد يكون واحدًا فى الاثنتين: صراعات الفنان، انتصاراته وهزائمه، لا فى الحياة بل فى باطن روحه، آراء مهما كانت قيمتها تهم كل المشتغلين بالفن، ولعلها بالنسبة لغيرهم فتح لباب عالم جديد عجيب، فماذا عليهم لو ولجوه، وقد قرأتها بمتعة لا تخلو من ابتسام وحسرة، واستعبرت

بأسى، إذ لا شيء يدوم ولكن الألبوم الذى نحمله فى أيدينا بحرص شديد لا نستطيع أن نمزق صفحاته الأولى، لابد أن نتأملها ونحن نطويها، فما أبعد الصورة التى رسمها توماس مان فى شبابه للفنان الممزق بين البورجوازية والبوهيمية، بين انتمائه للمجتمع وشذوذه عنه، منغلق على نفسه، المفرط فى تألفه، الغافل عن أنه تفسخ هو وأدبه.

ما أبعد صورة هذا الفنان عن صورته فى الوقت الحاضر، لم يعد يعيش فى قوقعته، أو على قمة الجبل، بل همومه هى هموم جماعية على مسرحه القومى بل والعالمى.. إنه ليس موهبة فحسب، بل موهبة ودرس والتزام.

"البلطة"(*)

لميخائيل سادوفيانو

كلما تقدم بى العمر نحو الشيخوخة قل إقبالى على قراءة الروايات.

ولا أظننى نافرًا عن قرنائى.

كأن الحياة بعد أن قلبتنى طويلاً على فراش التجارب تهمس لى بعتاب:

ـ أما كفاك ما قرأته لهم من الروايات إلى حد التخمة؟ إلى متى تسلم قيادك لخيال مخلوق مثلك يسرح بك كما يشاء وأنت قعيد؟ لماذا تتنازل فى حق خيالك أنت فى السرحان؟ أحتم أن يظل عالة على غيره؟ هى تلفيق فى تلفيق، وأكثرها لا يضره تلخيصه فى عبارة موجزة.

ما أشبهها بالبخت الذى يشتريه طفل يغرر به يفض غلافًا مزوَّقًا بعد غلاف، ثم لا يعثر إلا على قطعة من حلوى رخيصة لا تساوى

(*) (تقديم ترجمة الرواية، وقد صدرت فى سلسلة «الكتاب الجديد» سنة ١٩٧٢).

نصف الثمن الذى دفعه، أو مطرقة ضخمة لكسر بندقة، وعقل إلكترونى تسأله كم جمع واحد وواحد، وما أقل الروايات التى أصابتك بهذه الهزة الروحية التى تعهدها من قراءة بيت واحد من روائع الشعر، كأنه عصارة الحكمة والتأسى لقدر الإنسان أو ضوء خاطف يكشف فى لمحة واحدة سرائر البشر والأشياء، وكان العقاد من هذا الرأى.

ـ أليس الأجدر بك أن تصرف فائض همتك ونور بصرك إلى قراءة التاريخ والسياسة والاقتصاد وتتبع الجديد من غزوات العلم للكشف عن قوانين الكون وقوى الطبيعة وسر الخليقة، وكأن هذا الجهد كله مبذول لمعاونة العلوم الإنسانية فى نهاية المطاف على حل هذا اللغز المسمى بالنفس وإدراكها. ليكن سعيك وراء الحقائق، الواقع لا الوهم.

قد تقول:

ـ التاريخ يتلون بلون كاتبه، فأنت تتلقاه عبر التواءات إنسان تسلق على خياله، وحقائق العلم بإقرار رهبانه نسبية مستقرة ولكن لأجل، هى فى نهاية الأمر مجرد فروض، ويكون الجواب:

ـ ليكن الحال كذلك، ولكنه يكفيك لكى تتصف بأنك تعيش فى عصرك غير متخلف عنه، ملمًّا بتفسيراته وفروضه، هذا أقصى حد تبلغه الطاقة، والغنم لمن يقتصر على التلقى من غيره دون إضافة من عنده.

وحين جريت وراء الحقائق وجدتنى لا أسلم من الجفاف، بالعزلة عن (الآخر) الذى يقاسمنى حمل الحياة وتحديات العصر، هيهات، فما أرى نفسى إلا بانعكاسى عليه. الرواية تنفرد بقدرتها على أن تنفذ بك إلى تحت جلد هذا (الآخر) وبالأخص بعد أن أصبحت وعاء لروائع الفكر، لم تعد الرواية تقصد التسلية، بل معالجة قضايا وجود الإنسان، غير ناظرة إليه مفتتًا كما تفعل العلوم، بل تتناوله كلاً متكاملاً، الإنسان فى الرواية ليس بطاقة أو رقمًا أو ملفًّا أو رسمًا بيانيًّا أو نبتًا منتزعًا من جذوره، بل كائن ينبض بالحياة، مندس فى نسيج معقد من علاقات متبادلة تجمع بين النقيضين، فهو فذ ومتشابه، متفرد وملتحم.

من خلال تلفيق الرواية تصل إلى الصدق ومن خلال أبطالها تصل إلى نفسك وإلى (الآخر). فى هذا الكلام تأييد لرأى قرأته للناقد ريتشارد هيوز (تجد ترجمته فى مجلة «المجلة») وقد سدده بحجج كثيرة.

تركت للصدفة وحدها أن تختار فى هذه المرة رواية أقرؤها، مددت يدًا عشواء إلى مكتبتى وانتزعت من كوم كتابًا لا أذكر حتى متى ملكته أو كيف وصل لحدى، ظل فى رقاد طويل ولكنه يعلم أنه لا يموت.

لم يخدش النسيان كرامته أو كنوزه، نفض الغبار فى هذا اللقاء هو عنى وليس عنه، رضيت أولاً بمظهره لأنى وجدته يصلح لأن

أقرأه وأنا ممدد فى الفراش، الحروف غير منمنمة، والحجم صغير، يصونه دون أن يثقله غلاف متين، لا أعرف مؤلفه، لم يسبق لى أن قرأت له أو عنه، لك مؤلفون تحبهم، ولكن من يدرى كم هناك من هم أجدر بهذا الحب، غير أنك تجهلهم لم يجمعك بهم دليل أو صدفة؟

لم أكد أمضى فى القراءة باستهتار حتى شد الكتاب كل انتباهى إليه، وشعرت بمتعة وراحة كبيرة، وعددت الصدفة هداية حميدة، كأنها علمت ماذا كان دائى وعلاجى. فقد كنت يومئذ أضيق بشىء من السأم، من دوى أحاديث الأذكياء من حولى، يعرفون كيف يستلون الشعرة من العجين ثم كيف يشطرونها بالعرض شطرين، يفتون على الإبرة بكلام يملأ مجلدات. لا حمد لهم، لا يعجبهم العجب، لا يعرفون لذة الدهشة، من تعاليهم فقدوا الاتصال بالفطرة، الأحب لديهم وصف نفوسهم بالمرارة، بالعذوبة، المذهب الكلبى له المجد عندهم، التوتْ به تفسيراتهم وغاض ماء الطفولة فى قلوبهم، فهم شيوخ أيًا كان عمرهم.

شفانى الكتاب الذى قرأته صدفة، فقد وجدتنى أعاشر فيه قومًا بسطاء، لهم التصاق شديد بالفطرة، بالأرض، بالناس، بالحيوان، بالنبات، بالدين، بالتقاليد. الحياة عندهم جلية مألوفة مواتية، ومع ذلك فهى متجددة السحر والتحديات، لهم تسليم مطلق بالغيب ونظرة عملية ترسم لهم سلوكهم فى الحياة. الخرافات عندهم أعضاء دائمون

فى مجلس إدارة الشركة، شيوخ لهم توقير؛ لأنهم من رائحة الآباء والأجداد، لهم مشاركة فى التداول، ولكن ليس لهم حق التصويت، مرجعه للأعضاء ورثة العقل والحكمة والخبرة، ورثة المكر أحيانًا، اتسعت رقعتهم لجميع العواطف الإنسانية، ولكن هى عندهم خام، فهى أقوى وأصدق، فإذا أردت أن تعرف كيف يكون بلا زيف أو افتعال مسلك للصبية إذا نهدت واستيقظت أنوثتها، فمن صبية عندهم تجد المثل الكامل ومن امرأة أم لأولاد كبار لا تزال مشغوفة بزوجها ملهوفة عليه، تعرف كيف يبرأ الحب من الخجل فى الإنسان السوى فى مجتمع غير مريض، قوم بسطاء، الكل يحسب حساب الغد وراض فى آن واحد بقسمته، ولا يمتنع عندهم على زوج يفدى بحياته زوجة تعبده من أن يؤدبها بالضرب أحيانًا ليطرد من بدنها عفاريتها الزرق، ثم ينسى الاثنان الذنب والجزاء كأنَّ شيئًا لم يكن.

وشفتنى هذه الرواية من سأم آخر، فقد كانت تلاحقنى روايات عديدة، بارعة الذكاء هى أيضًا مستغرقة فى الرمز، واضحًا أحيانًا كل الوضوح، فلا أدرى هل أرثى للقارئ الذى طلب إليه أن يجيب على أسئلة امتحان للأطفال، أم أرثى للمؤلف لأنه سمح لكرامة رجل الفكر أن تتحول إلى بهلوان مفضوح الحيلة، روايات لا تحترم الترابط الذى يتيح لنا متابعة ذهن المؤلف وتسلسل الحوادث، روايات سمرت نظرتها على العدم والضياع وفى كلمة: روايات كأنها أحاجى أو فوازير أو هذيان أو كابوس.

شفتى الرواية التى قرأتها صدفة؛ لأن حديثها واضح والزمن كما نعهده. يمشى بلا قفز إلى الوراء وإلى الأمام، بسيطة هى كل البساطة؛ لأنها تروى حياة قوم بسطاء، ومع ذلك فقد استطاعت بهذه البساطة أن ترسم لك كل الأشخاص فى صورة بينة نابضة بالحياة فتحس كأنك تعرفهم بل أنك تخالطهم، تشهدهم فى بيوتهم وتسايرهم فى ربوعهم، وتلتحم مثلهم بطبيعة أرضهم وأوضاع مجتمعهم، عنايتها برسم الأشياء لا تقل عن عنايتها برسم الأحياء، وتكاد تحس أنها عن طريق التحديد وصلت إلى التجريد، ومن الفرد المشاع إلى النمط.

* * *

شفتنى هذه الرواية أيضًا من لهفة أخرى.

فقد كنت أحلم برحلة، وحبذا من الضد إلى الضد. تجديدًا للنفس ونفضًا للسأم عنها.

فرحلت بفضلها من وادينا المنبسط تحت سماء زرقاء وشمس ساطعة، وانتقلت إلى قمم جبال شاهقة، تغطيها الثلوج، أخذتنى رجفة البرد وتدثرت بمعاطف من فرو الأغنام، فأهل الجبل رعاة، عشت فى صحبتهم مع أغنامهم بجوار مستنقع ببطن الوادى فى الشتاء، وفى سفوح الجبال بالصيف، شممت رائحة الجبن الأبيض واللبن الزبادى وهذه الزخمة النفاذة من جلود مدبوغة، عشت على حافة غابات كثيفة، وسمعت رنين الأجراس فى رقاب القطيع، عرفت وجهًا من جمال الطبيعة وسحرت به.

ارتددت بعده وأنا أشد إدراكًا وحمدًا لجمال الطبيعة فى وادينا، واقتناعًا بأن بساطة الرعاة هناك هى صورة مكررة لبساطة فالحى الأرض فى بلدى، الطبيعة واحدة وإن اختلفت الأجداد والأسماء واللغات والأديان.

هذه الرواية من الأدب المعاصر وموطنها بلاد رومانيا، وتجرى حوادثها فى منطقة الكربات الجبلية وتروى مأساة هبطت على أسرة من الرعاة، خرج عميدها «نيقيفور ليبان» ليشترى النعناع من سوق بعيدة، فقتله اللصوص بالبلطة وانقطعت أخباره عن زوجته فيكتوريا، رأت أحلامًا وسمعت صيحة ديك على باب بيتها فأيقنت أنها إنذار لها بأن شرًّا قد حاق بزوجها، وبعد أن استشارت الفأل وأودعت بصيص أملها فى السحر، أدركت أن لا بديل لها من أن تتولى أمرها بنفسها، لا تعتمد على أحد، لا تسترشد إلا بعقلها، فإذا بهذه المرأة الجاهلة المسكينة قعيدة البيت تتفجر بقوى لا يملكها أعتى الرجال إرادة وعزمًا وإصرارًا ومجابهة للمخاطر، بشجاعة، تركت بنتها الصبية «مينودورا» فى الدار وكان ينقصها بلوغها سن النضج فركبها دلع العذارى وهفت إلى الحب والمغازلة، سرًّا من وراء ظهور أهلها، واصطحبت «فيكتوريا» ابنها الصبى «غيورغيتا» وهو راع مثل أبيه - وركبت معه الزحافة، تشق بها دروبًا وعرة فى أرض مجهولة، حجت أولاً إلى دير للتشفع بالسيدة مريم والقديسين، ثم مضت فى طريقها تتتبع أنباء زوجها حتى بلغت مكان مصرعه، وكشفت سره وثأرت له من قتلته. ليست هذه الحوادث بوليسية بل ظل هذه الأم

هو الذى يطغى على الرواية كلها، إنها تمجيد للمرأة، للأم، وإن كانت البطلة امرأة مسكينة جاهلة. ولكن أين منها أشجع الشجعان. فالرواية فى آن واحد تشد انتباهك وتستدرجك لمتابعتها بفضل حوادثها وترقق قلبك بفضل فيضها الزاخر بالعواطف الإنسانية فى توازن محمود.

واسم الرواية هو «البلطة»، والبلطة هى الأداة المفضلة عند الراعى، بها يقطع الحطب لمدفأته، ويشق طريقًا وسط لفيف الغابات ويدافع عن نفسه من غوائل اللصوص وقطاع الطرق، فتهوى حينئذ من يده كما تهوى الصاعقة.

ومؤلف الرواية هو كاتب رومانيا المعاصر، ميهاييل (ميخائيل) سادوفيانو، له عدة روايات ومجموعات كثيرة من قصص قصيرة، لا داعى لأن أذكرها لك هنا، تستطيع أن تجدها فى المراجع، يكفى أن أقول لك إنه نال كثيرًا من الجوائز الأدبية فى بلده وفى الاتحاد السوفيتى، وترجمت أعماله إلى لغات عديدة.

إنه يميل إلى وصف القرية وحياة الرعاة والفلاحين وخصائص الطبيعة فى بلاده ويسجل فى بعض رواياته أيضًا تاريخ شعبها وكفاحه الطويل ضد الغزاة، وله مشاركة نشيطة فى الحياة السياسية فى رومانيا، فأنت تتعرف فى رواياته ـ بصفة خاصة ـ على ريف رومانيا وعاداته وتقاليده وخرافاته، وتعد أعماله بحق ملحمة الفلاحين والرعاة فى موطنه.

وميهاييل سادوفيانو رجل أشقر عملاق، وكان قد أهديت له ذات يوم بلطة على صفحتها زخارف من رسم الزهور، يرجع صنعها إلى القرون الوسطى، تناولها بيده القوية وشرع يتحسس بإصبعه حدها المرهف وهو يتخيل الضربات الفظيعة التى تهوى بها هذه البلطة وشدة خطرها فى يد الأشرار، يتأملها ويسائلها كم سجلت بأحرف من دم فتكات لها فى دروب جبال يعرفها كما عرفها آباؤه وأجداده حق المعرفة.

احتلت البلطة ذاكرته ورقدت ونعست، قد لا يتحدث عنها، ولكنه لا ينساها، ومر زمن طويل، إلى أن جاءه ذات يوم راع هرم يزوره بين الحين والحين، هو رب قصص وحكايات ونوادر، روى له من قبيل السمر إحدى فتكات مماثلة، وقعت فى ربوع جبال دورنا.

وظل حديث هذا الراعى يشغل فكره، فإذا به يعلن بعد أيام قليلة بلهجة حازمة كالعهد به عزمه على السفر إلى دورنا، كان قد رسم لبطلة روايته الطريق الذى ستقطعه، فتتبع فى سفره هذا الطريق، يسير فيه إثر خطاها لا تفارقه البلطة المهداة إليه، كأنها شبح ملازم لا يطيق بعادًا عن صاحبه، وتجاوز دورنا، وصعد الجبال حتى بلغ أعلى قمة لها تسمى صليب الطليان، لفح وجهه هواؤها البارد وملأ أنفه ورئتيه، كما حدث لفيكتوريا بطلة روايته، وأطل على الصمت المخيم على أغوار سحيقة تتكتم أسرارها، وروى له الريح والسحاب مأساة نيقيفور ليبان كلمة كلمة، ثم نزل إلى سهل سوبا حيث شاء له خياله أن يكون موضع دفنه وثأر زوجته من قاتليه فتعود

بعده إلى قريتها قريرة العين راضية النفس بأن عظام زوجها تثوى فى أرض الآباء والأجداد.

وعاد ميهاييل سادوفيانو من سفره، ها هو ذا جالس إلى مكتبه، إنه يقيم فى مدينة كوبو فى بيت كأنه حصن صغير، له برج وجدران غليظة، تحسبه إذا رأيته أن بين جوانبه نارًا تتقد وتلتهمه ليلاً ونهارًا، يكتب فيملأ صفحات عديدة مسطرة بأحرف دقيقة جميلة، تتقاطر إليه الألفاظ ليخبره كل لفظ بنبئه ويهبه ما عنده، تعطف وتتساند كأنها ترى صورتها حين تخرج من قلمه، تحاشاه أهله وكلابه، انصرفوا عنه يسحبون الضجة معهم، ومضى العملاق يكتب بلا انقطاع، فإذا تريث لحظة خرج لنزهة فى الحديقة وقد وضع على كتفيه حرملة فضفاضة، لا يخطئ من يراه حينئذ أن يلحظ أن جبهته التى خيمت عليها دلائل الاستغراق فى التفكير معمل كيميائى لا ينقطع شغله. وجباته خفيفة وسريعة وكثيرًا ما ظل النور مضاء بحجرة نومه ساعات طويلة، حمى شديدة متقدة مفترسة ولكنها قصيرة العمر، لم تدم أكثر من عشرة أيام، هكذا كتب كل مؤلفاته الأربعين باندفاع متصل ونفس واحد، وأخيرًا وصل إلى النهاية، المخطوط كامل فوق مكتبه، واضح الخط بلا إضافة بين السطور، بلا شطب لكلمة.

وصدرت رواية «البلطة» فى العام الذى بلغ فيه الخمسين من عمره (سنة ١٩٣٠) فتلقاها النقاد والقراء بحماس كبير، وبلغ من شهرة هذه الرواية أن مؤلفها عاد بعد سنين إلى شواطىء نهر سوبا

التى جعلها مسرحًا لروايته فأخبره الناس هناك أنه لم يأت إلى ربوعهم زائر غريب إلا سأل أين قبر نيقيفور ليبان. أصبح عندهم جسدًا يزار كما يزور الفرنسيون قبر غادة الكاميليا.

رواية قرأتها صدفة، أرجو أن تقرأها صدفة، وأن تشفيك ـ أيًّا كانت قيمتها عند النقاد ـ من سأم وقراءة الروايات الشديدة الذكاء الغارقة فى الرمز والتعقيد، ستشملك كل العواطف الإنسانية لقوم بسطاء، يستريح قلبك لمعاشرتهم، وقد ترجمتها لك عن الفرنسية، وأرجو أن تحتمل تحدث الرعاة من أهل الجبل فى رومانيا بالعربية الفصحى، فليست العبرة إلا فى ترجمة الفكر، وما اللغة إلا طريق يؤدى إليه، فإذا التزمت الأمانة والصدق زال الحرج الناشئ من اختلاف الخصائص بين لغة وأخرى.

* * *

أتمنى أن تحرك «البلطة» همة كاتب عندنا من أهل الريف ليكتب عنه كما كتب ميهاييل سادوفيانو عن ريف بلاده ملحمة إنسانية تعبر الحدود.

الاغتيال بيد باردة (*)

لترومان كابوت

لم يلق أثر أدبى فى السنوات الأخيرة ما لقيه كتاب صدر هذا العام للكاتب الأمريكى ترومان كابوت من دعاية ضخمة وعلى نطاق دولى. تم نشره أولاً مسلسلاً فى إحدى الصحف اليومية الكبرى فى أمريكا، ثم نزل الكتاب فى السوق فزاد معدل بيعه فى اليوم الواحد عن عشرين ألف نسخة، بلغت أرباح المؤلف فى بلاده وحدها أكثر من ٢ مليون دولار.

اشترت مجلة «الإكسبريس» الفرنسية الأسبوعية حق نشر ترجمته على صفحاتها، ستصدر قريبًا الترجمة فى كتاب عن أهم دار للنشر فى باريس، ستتولى ترجمته إلى أغلب اللغات الحية، سيصنع منه فيلم سينمائى ولاشك، وربما مسرحية وسيقدمه التليفزيون ومحطات الراديو فى أغلب بقاع العالم. إنه يدرس الآن فى كليات

(*) («التعاون»، العدد ١٨١ ، ١٩٦٦/٨/٧ ، ص٨ بعنوان «عندنا وعندهم»).

الحقوق فى بعض الجامعات. أصبح اسم المؤلف على جميع الألسن، نشرت صورته فى جميع الصحف والمجلات، تابع الناس أخباره، كيف اشترى شقة جديدة فى نيويورك وكيف أثثها، وكيف سافر إلى فرنسا، وماذا قال للصحفيين والنقاد إلخ إلخ.

وترومان كابوت هو الفتى المدلل فى عالم الأدب فى أمريكا، وسيم متقمع متحفلط، له صداقات مع أسرة كنيدى، لا يخجل من الاعتداد بنفسه، فيقول إنه لا يحب إلا النهايات القصوى فى المتعة، فى الجمال، فى العمل، الوسط عنده أبوخ من الأدنى، إذا لم ينل الأحسن فالحسن والردىء عنده سواء، بل لعله يفضل الردىء على الحسن لأن له طعمًا متميزًا حادًّا، هو طعم الرداءة الصرف، أما الحسن فلا طعم له، هذا هو منطق الفنان الغارق فى البوهيمية أو الغارق فى الترف، أما ما بين هذين القوسين فهم عامة الناس الذين يأنف الفنان أن يتمثل بهم.

وتبدأ قصة الكتاب منذ ست سنوات، حين تسلل شابان أمريكيان إلى منزل متطرف لمزارع ثرى فى ولاية كانساس، فقتلا ـ دون أن ترعش لهما يد أو يطرف جفن ـ الزوج والزوجة وابنتهما الكبرى وابنهما الصغير وهم كل سكان البيت، فلم ينج منهما أحد، لو كان به عشرة لكان مصيرهم القتل أيضًا. جرائم كثيرة مشابهة تقع فى أمريكا، لكن هذه الجريمة بالذات ألهبت خيال ترومان كابوت، فأججت أعصابه، أصيب بالأرق، أصبح همه الوحيد أن يعرف كيف ولماذا ينحط إنسان إلى هذا الدرك الأسفل من التوحش، ما هو

منطقه الذى يجرى داخل دماغه، على أى نمط تشكلت نفسيته. ترك كابوت أعماله، أصدقاءه، ولهوه وشد الرحال إلى الولاية البعيدة، فرغ لهذه القضية كل الفراغ، حضر المحاكمة، قابل المتهمين فى السجن مرارًا، والتقى بمن بقى من أسرة الضحايا، وجيرانهم وسألهم واحدًا واحدًا، فى كل ما نشرته الصحف عن هذه الجريمة، سجل كل ما سمعه فى ٦ آلاف صفحة فولسكاب، ثم خلا لنفسه واستخلص منها كتابه الذى سماه «الاغتيال بيد باردة» إنه ليس رواية بوليسية، بل دراسة نفسية، تتغلغل إلى أدق خفايا طبع الإنسان، إنه ليس قصة من صنع الخيال، بل هو قطعة من الواقع، كما هو، ولكن فى صياغة فنية.

وحوادث البوليس والجرائم، أمثلة تضرب للكتاب الناشئين للتدليل على الفرق بين الواقع المادى والواقع الفنى، فإن سرد هذه الحوادث وهذه الجرائم قد يكون شائقًا، يستأثر بانتباه القارئ ولكنه إذا بقى ملاصقًا للواقع فلن يرقى أبدًا إلى مستوى العمل الفنى، المركب المعقد، الذى لا يهمه إلا الصدق الفنى، لا صدق الواقع.

وقد عرف ترومان كابوت كيف يوفق بين صدق الواقع والصدق الفنى. إن سرد الجرائم وحوادث البوليس لا يتعدى السطح، يكتفى بالوقائع المادية، لا شأن له بالدوافع، باللحظة الحاضرة، الماضى، الحادثة تبدو فردية كأنها مقطعة بمقص من نسيج الحياة والمجتمع، فهى لا تصلح شاهدًا عليهما.

ثم إن هذا السرد لا يذيع فى نفس الكاتب، إن دوره هو دور آلة التصوير أو آلة التسجيل، ولكن هذه المادة الخام الرخيصة تناولها ترومان كابوت بيد الفنان، ترك السطح وتغلغل إلى الأعماق، جمع الحاضر إلى الماضى، تمثلها وخلطها بروحه ثم نفثها محملة بكل ما فى نفسه الثرية من ألوان وعطور وظلال أشجان فرد أصبحت أشجان الإنسان، فإذا بهذه المادة الخام الفجة تصبح عملاً فنيًا تقوم له الدنيا وتقعد.

أعتقد أيضًا أن عمل ترومان كابوت يشهد بأن دور الخيال فى تأليف القصص قد كاد أن يبلى من كثرة الإرهاق، واستنفاده لكل مجال، لقد تعب الناس من ملاحقة شطحات خيال القصصيين فى عوالم تشط عن الواقع، وها هو ذا كابوت يعيد للواقع صلاحيته وكرامته، ولكن الباب الذى فتحه قد يكون من ورائه عبث كثير إذا دخله من لم يتمكن من فنه، وأن المثل الذى ضربه ترومان كابوت قد يستهوى بعض الكتاب غير القادرين قدرته، فتجىء أعمالهم لا هى سرد لجرائم أو حوادث بوليس ولا هى قصص فنية.

لا أتمالك إلا أن أقارن حالنا بحالهم:

١- أرباح كتاب واحد عندهم تكفل لمؤلفه أن يقضى بقية عمره فى رغد من العيش. أمل لا يصبو إليه أبرع الكتاب عندنا.

٢- استطاع كابوت أن يتفرغ ٦ سنوات لتأليف كتاب واحد، لم يربح خلالها من عمل آخر دولارًا واحدًا. أغلب الكتاب عندنا

يعيشون اليوم على رزق اليوم، لو تفرغ أكثر من شهر لعمل واحد لمات جوعًا، لو نال منحة التفرغ، فإن تجديدها ٦ سنوات هو ضرب من المحال.

٣- تساند جوانب الحياة الفنية فى إقامة صرح الكاتب، النشر المسلسل، الكتاب، الترجمة، الإذاعة، التليفزيون، المسرح، السينما وليس عندنا مثل هذا التساند.

٤- إتقان دور النشر لأساليب الدعاية لمؤلفيها وكتبهم، كادت أن تصل إلى مستوى شركات السينما فى الدعاية لنجومها. أما عندنا فإن نشر إعلان عن الكتاب فى صحيفة أو صحيفتين هو أقصى جهد تقوم به دار النشر.

سأقهر ترددى وخجلى وأخبرك أننى حاولت من قبل أن أقوم بعمل يشبه عمل ترومان كابوت ولكنى أخفقت إخفاقًا شديدًا، أما كيف ولماذا حدث هذا الإخفاق، فلعل نفسى ترضى بأن أحدثك به فى فرصة أخرى.

القسم الثالث

عطر الأحباب

إبراهيم عبدالقادر المازنى (*)

كان إبراهيم عبدالقادر رحمه الله يقول فى أواخر أيامه على سبيل التواضع والمزاح والتهوين من موهبته: «ما أشبهنى بأرباب الحرف من أصحاب الدكاكين! إننى أصبح فأجلس فى منزلى أمام آلة الكتابة، صابرًا على رزقى، فمن جاء يسألنى مقالاً أو قصة توكلت على الله ودققت له ما يطلب بلا تأجيل. ويظل هذا شأنى إلى أن تحين ساعة التشطيب!» كان لا يسود ولا يمحو ولا ينقح، لا يحار ولا يتلجلج، لا يبحث ولا ينقب، بل يجلس أمام آلة الكتابة ـ كما يفعلون فى أمريكا! ـ فيدق من فوره ما يريده مؤلفًا أو مترجمًا وينساب منه القول فى أحسن أسلوب وأرق ذوق وأخف دم، ولا أعرف من كتابنا أحدًا يدانيه فى هذه المقدرة الفائقة.

وكان حبه للمزاح والمعابثة بعد أن ترك الشعر منبعثًا من ضيقه بالافتعال وزعم المزاعم والزهد الفارغ وادعاء الحكمة والتفاصح

(*) («الأهرام»، ١٩٦١/٣/١٠، ص١٣، بعنوان «من ذكرياتى»).

واستعمال مطرقة لكسر بندقة ودق أجراس مجلجلة يغنى عنها الهمس، ولعل حبه للمعابثة هو الذى قاده ذات مرة إلى اقتباس صفحة من كتاب قرأه بالإنجليزية وأعجب به. فعل هذا لا لشىء إلا ليضحك فى سره من إدخال الغفلة على قارئه.

ولكن أهذا كل السر فى طبعه؟ لعلنى أجد تفسيرًا آخر فأذكر عنه شيئًا لا أظن أن النقاد قد انتبهوا له أو اهتموا به وهو فى نظرى عميق الدلالة.

كنت فى مطلع شبابى إذا صادفت المازنى عرضًا فى الطريق عرفته وتلبثت عيناى على شخصه، تقفز منهما نظرة تصافحه سرًّا ـ فقد كنا حينئذ لم نتعارف ـ بمحبة وإعزاز وإعجاب، فقد دخل حياتنا بفرقعة حين أصدر مع شكرى رحمه الله، والعقاد ـ أمد الله فى عمره ـ كتاب «الديوان» فبصرنا لأول مرة بأصول النقد ومعنى الفن وأسرار البلاغة، والفرق الكبير بين الزائف والجوهر الكريم، ولم ننتبه فى دهشنا إلى ما شاب أسلوبه من تلذذ بالإيلام، وشيه للمنفلوطى على الجنبين بلا رحمة أو شفقة، لذة شهية تنفس عن نزعة القسوة والاستعلاء فى قلوبنا نحن الشباب، وقد ندم المازنى فيما بعد على ما سلف من سخريته اللاذعة، وعاش فى صلح مع الحياة والناس، كنت أراه أحيانًا يسير مع العقاد فى أحد دروب القاهرة، لعله شارع محمد على بالقرب من المكتبة التجارية، فكان يمنعنى إكبارى لهما من أن أبتسم للفارق بين طولهما، وكان المازنى يمشى مشية غير معتدلة ولكن لا تلفت النظر ولا تثير عجبًا.

ثم شاء لى حسن حظى أن أجتمع به وأعرفه عن قرب، كنت فى سنة ١٩٢٩ وسنة ١٩٣٠ أعمل أمينًا للمحفوظات بقنصليتنا فى جدة، وجاءنا المازنى مع وفد من الصحفيين لزيارة الحجاز، فأسرنى منه حياء شديد ورقة جذابة، وذهبت أزوره فوجدته فى حجرة نومه مكورًا فى مقعد لابسًا جلابية، النوافذ مغلقة دفعًا لحر الشمس، ولا أحسبه كان يضيق بوحدته أو خلوته، بل كان مطمئنًا لها، والاطمئنان للوحدة والخلوة من طبع النفوس الراضية المستقرة، وبدأ من فوره يمازحنى قال:

ـ يا أخى وقعت فى مشكلة! هذا المنزل أمامنا أدهشنى، حين فتحت النافذة، رأيته مائلاً يوشك أن يقع، فلما نزلت للطريق رفعت إليه بصرى فوجدته معتدلاً أحسن اعتدال، فعدلت عن السير وصعدت جريًا إلى نافذتى أريد أن أضبطه على غفلة منه لأرى صدق عبثه بى، وكأنه فطن لحيلتى فكان أسرع منى، إذ حين فاجأته بالنظر إليه من النافذة وجدته فى خبثه قد عاد إلى وضعه المائل.. عجيبة! كدت أراه يطلع لى لسانه هزءًا بى، وبقيت فى حيرتى بغير شفاء حتى لاحت منى فى الطريق نظرة عابرة إلى المنزل الذى أسكنه فإذا هو المائل على جنبه.

فلما ضحكنا واتصل الحديث بيننا قام من مقعده ليرتدى ملابسه، فهالنى منه منظر كاد ينفطر له قلبى، وشعرت نحوه بحنو شديد، وتملكنى إحساس عجيب، كأننى أشهد سلحفاة خرجت من حصنها فإذا أمامى مخلوق رقيق مضيع يفتك به أضعف عدو، إذ وجدت المازنى رحمه الله يمشى مشية منخلعة، يكاد شقه كله يهوى عن

يمين إلى الأرض فوق ساق أقصر من أختها بكثير، كأنما أصيب فى جنبه بضربة عنيفة من هراوة ثقيلة قصمت وسطه، وكان واضحًا كذب الصدر والكتفين والذراعين والفك والعينين والحاجبين فى الاحتفاظ بنطقها السليم فوق هذا الزلزال، كأنها تطلب الانحدار من مكانها مع ميل الجسم، لو كانت من سائل لاندلقت على الأرض بصوت رش حفنة من الماء بيد منبسطة الأصابع، لو أنه صرخ فجأة من محنته لما دهشت! خلل بسيط فك صواميل الجسم كلها، كأنه فريسة بريئة هاربة غالها سهم خائن لواها واختلط الجرى عندها بالزحف فى مشية عجيبة من صنعها، هى وحدها تنفرد بها دون سائر الخلق، ستكون شفيعتها فى طلب الرحمة يوم النشور.

ولكنى لا أدرى لماذا أحسست أن هذه المشية رغم تجرعها مرارة الضعف تنطق بالحزم كأنما تشق الصخر لا الهواء بضربات متتالية أكانت سخريته بالمنزل المائل تشبيهًا خفيًا لعلته؟ أكان حبه للمعابثة تنفيسًا لكبت قديم حين أقعدته علته عن المشاركة فى عبث قرنائه بالجرى واللعب؟

ورأيت المازنى يقوم فيضع فى قدمه فردة حذاء لها كعب مرتفع يعالج الفرق بينها وبين أختها، ليس فى نظراته إلى أقل دلالة على الحرج، كأنها تقول لى ببساطة وبراءة:

ـ ها أنت ذا قد رأيت، الآن أصبحت صديقى!

ولو كنت مكانه لقلت لهذا الذى اقتحم على خلوتى وسرى:

ـ ها أنت ذا قد رأيت، فغر من وجهى!

على أحمد باكثير(*)

وحتى لو لم يكن له هذا الإسهام الكبير فى حركة الأدب عندنا ـ وبخاصة المسرح والشعر ـ بدلالة أعماله العديدة، لبقى لى شفيعًا شريفًا هيهات أن ينقضى لكى أجعل ذكره مدار كلام أشغل به الناس عن همومهم وانشغالهم بكل حدث جلل طارئ، لكى أنعيه إليك وإن لم تكن تعرفه، لكى أرثيه رثائى لمن عم فضله وذاع ذكره وتعلقت به القلوب أو العقول فيتساوى فى الألم لفقده من يبذل العزاء ومن يتقبله، لكى أترحم عليه وهو بين يدى خالقه أبيض الصحيفة فى غنى عن ترحمى، لكى يكون حزنى عليه أجل لا أدرى هل يسنده الوفاء والاستعبار فيطول أم تغتاله الأنانية وتلاهى الدنيا فيقصر؟ فما عمرنا إلا جماع أعمار سعادة وحزن، مصاحبة والظن أنها مسايرة، ولكنها تظل أبدًا عارضة، وإلى حين.

(*) («التعاون» العدد ٣٥٢، ١٩٦٩/١١/١٦، ص ١٠، بعنوان «رثاء رجل طيب»).

من شرف هذا الشفيع وصدق حجته لا من الذهول لحظة الفراق المداهم يكفينى اليوم وغدًا ـ على غير المألوف عند الناس مع الأسف ـ أن يكون مبعث نعيي ورثائى له لا شيء سوى أنه كان رجلاً طيبًا، ولعلى بهذا لا أفى بحقه وحده، بل بحق كل إنسان طيب يغيب عنا، دون أن يذكره أحد، دون أن ينعيه أحد، دون أن يرثيه أحد، مع أن اختفاء رجل طيب هو خسارة كبرى، فينبغى أن لا يقل حرصنا على شيء عن حرصنا على أن يظل رصيد الطيبة فى هذه الدنيا إن لم يكن مكفول النمو غير مهدد بنقصان قد لا يعوض، إنها الشعلة التى يجب أن نحوطها بالأكف وقاية لها من رياح السموم وأن نجدد حطبها لئلا تنطفئ، صفة معنوية هى ولكنها كالدعامة من الخرسان لقدرتنا على أن نطيق الحياة، أن يصمد إيماننا بالإنسان، هى أم الفضائل، فذكاء أو علم بلا طيبة ما نفعهما؟ أو قل حذار من ضررهما.

إن كان بين معارفى رجل طيب فقد كان هو هو، مبرأ من اللؤم والخسة والصغائر وتدبير الحساب والمقالب من وراء الظهور، لا يتلوث لسانه بغيبة إنسان، وكانت عينه باب قلبه المفتوح تسلك منها نظراتك إليه بلا مواربة أو خداع. وما رأيت أحدًا مثله يعرف كيف يصدقك القول دون أن يجرحك ـ وكان يلتزم الصدق دائمًا. طيبة لم يكن يزلزلها أو يكربها أن يحسبها بعض الأذكياء مشتبهة بالسذاجة، لا عن ترفع منها بل لأنها قانعة بذاتها، القياس عندها إلى الضمير والنية، لا إلى حساب الناس. وما انصرفت عنه فى يوم إلا

وأنا مرتد إلى افتقاده، فمنذ كنت أدرك وأحس وأؤمن أن الإنسان مفطور على الطيبة، والفضائل الكبرى هى التى تكون دائمًا موضع الامتحان الكبير لقاء الند بالند، وهكذا كان شأنه، مات وهو كسير القلب، محسورًا، ولكن ربه أكرمه بميتة سهلة، بلا عذاب، لم ينذره الأطباء بمرض خطير وأصبح ذات يوم يتحدث وهو فى فراشه إلى أهله، يعاتبهم ويضاحكهم كالعهد به، الغفلة هى خبزنا اليومى ـ ليس لدينا غيره، لذيذ هو مع ذلك، فما هى إلا لحظة حتى رأوه يميل برأسه ويسلم الروح، تستطيع أن تقول إنه مات وابتسامة على فمه، والحب فى قلبه، ولماذا لا تدعنى أجد دلالة أخرى على طيبته فى موته مع مستهل رمضان، الشهر المبارك بين الشهور، هذا هو صديقى وزميلى المرحوم الأستاذ على أحمد باكثير، عليه رحمة الله ورضوانه.

محمد عبد الحليم عبد الله(*)

بين القناعة من طرف والتسامى من طرف، القناعة مردها حياء نظرى، وإيمان بخلود الروح، والحياة على الأرض أيًّا كان حسابها الختامى جسر عبور، الموت نفض لليدين، تسليمًا ورضى لا غصبًا وقهرًا. والتسامى مرجعه نفس ـ وديعة من الله سبحانه ـ متميزة، لها همة كفء لأعتى جهد وأقسى تحدٍّ، مفطورة على الشمم، أنوف، تتأذى من الضعة فتترفع عنها من الخيابة، من إحباط الآمال التى علقها، أعزاؤه من حضر معهم ومن مضى. لم ينفك عنه منذ مولده شعور قوى بأنه حلقة فى سلسلة، يتوقف على تماسكه ارتباطها وتتابعها. الأبوة عنده أكبر انتصار، إذن لابد أن يكون ولدًا فالحًا، ولو بأسنانه وأظافره، ينطق كيانه طول حياته بأنه فداء، على وجهه سمة الشهداء، هذا الجمع الفريد بين جذل الطمأنينة وحرقة الصمود للعذاب.

(*) ((المساء))، ١٣/٧/١٩٧٠، ص٦) بعنوان ((الوتر المشدود)).

والوتر المشدود شديد الحساسية، يكفى أن تلمسه ولو بطرف إصبع مطب أو جارح ليعطيك غاية قدرته على الفرح أو الألم، حياته إذن سلسلة من الوثبات، غاية مشتهاه إذن هو الاستقرار، ربما كان إيمانه بالخلود من فرط لهفته على الاستقرار.

أحسست بما يعانيه من شدة وعينى تلتقط صورته حين قابلته، جسم ضئيل تقدده ناره الكامنة وتذيب شحمه، لا يخطئ حكمك بأنه لابد قد عانى ظلمًا فى طفولته بسبب نشأته الريفية من علل لو كان وجد الانتباه والعدل من المجتمع لما لحقته، وجه مشوب بمسحة من الصفرة، وجبهة يتملص نورها الوهاج من قبضة داء باطنى يغتاله، وعينان تتقدان باليقظة والذكاء، جوابتان، ينفلت اتجاههما من توقعاتك، كأنما يضربان أيضًا إلى ما وراء الغيب، إلى الجانب الآخر من استدارة الأرض.

قيل عنه ـ أحيانًا على سبيل المؤاخذة ـ إنه مولع بالتشبيه، يتصيده، يعانقه بلذة، لا المادى بالمادى فحسب، بل المادى بالمعنوى والمعنوى بالمادى، وقيل إن مزاجه هذا من هيامه بالبلاغة وسحر اللغة، كأنهم لم يروا نظرته الجوابة، كما تحصد الغريب والمألوف تلاحق وتتصيد البعيد والشاذ، لا وصول عندها إلى الوحدة إلا من خلال إلمام تام بالتنوع، تعود إليه وقد جمعت له بين النظائر والأشباه، جمعت له بين الأضداد.

فالتشبيه عنده غير نابع إلا من قدرته على النفاذ إلى الكون والالتحام به، ومن قدرته على التأمل، لا شىء مثلها يسعده ويزكى

عنده معدنه، عقلاً وروحًا وأعصابًا.. وتفضى به شدة الحساسية إلى ميل للانطواء، لابد من درع على الجلد الرقيق، ولكن هيهات!! فلا درع مهما غلظ بقادر على أن يحبسه فى عزلة مغلقة، تتفسخ فيها أنانيته، ليلبس يوم المطر ما شاء من معاطف المطاط الثقيلة، فإن قلبه سيظل عرضة تبلله لمسة العواطف، فيتجاوب لها كأنما هى مكتسبة له بإرادته وتطوعه، غير مفروضة عليه.

حد انطوائه أنه إذا فضفض بمسراته تكتم آلامه، يقول على لسان أحد أبطاله: حقيقة نكره الآلام ونرجو دائمًا أن نتخلص منها ولكن لا ننثرها بين يدى كل إنسان. والانطواء يفضى به إلى الشك، متأصل، لأنه زيادة عن الطبع، تعلم فى بيئته منذ نعومة أظفاره كيف يرى من الواعظ وجهيه، والحذر من المهرج والوعود الحلوة والكلام المعسول، لأن النيات غلف، الأمور بخواتيمها، الواقع والنظرة العملية سم وترياق، هما الحكم الأخير فى نتيجة الصراع، كل ما عداها نافلة وتلاهٍ من الدنيا، بدء بالوثوق، لا سؤال هل هو مبرر أم لا، من غلو هذا الوثوق يطلب منا أن نصدق هذا الصبى الذى فقد أمه وتلطم، فلما بنى أبوه بزوجة ثانية وثق أنه سيجد فيها الأم التى فقدها، فإذا بها لا تكون إلا أسوأ مثل لزوجة الأب فى قسوتها عليه.

جر عليه هذا الوثوق المسارعة بوصفه بأنه إمام فى الرومانسية، ولكن بقدر الوثوق يكون ألم النفس عند انهدامه، عند مصرعه، ليس هو الضرر، بل لوم النفس على حماقتها وانخداعها وعجزها من الاتعاظ من الدروس الماضية.

قل أيضًا إنه وتر مشدود بين الوثوق من طرف، والشك من طرف، الشك بعبع، وبخاصة إذا امتد إلى الشرف كما تتصوره بيئته، خيانة الأم أهون منها يوم القيامة، وخيانة الزوجة ليست هزيمة فحسب لزوجها، بل انتحار، توقع الخيانة أشد إرهاقًا له من الخيانة ذاتها، يقول على لسان أحد أبطاله: إن الأمانى فى قلبى أحلى مذاقًا من وقوعها كما قلت لك، وتوقع الكوارث أشد مرارة فى نفسى من نزولها كما حدثتك.

هل نراه إذن فى الصورة التى رسمها لأحد أبطاله فى قوله: إننى أعرف نفسى وقد وصفتها لك من قبل، إننى هادئ الظاهر، مضطرم الباطن كأنى مستنقع تغطى خضرة البشنين كدرة مائه؟

ولأنه كتب خمس روايات بصيغة ضمير المتكلم المفرد فسيظل أمامنا سؤال:ما مدى انعكاس سيرته على سيرة أبطاله. ولكن ما جدوى هذا البحث؟ ألا يكون هذا من قبيل التجسس المرذول؟ يحسن بنا ألا نفتش فى العمل إلا عن قيمته الأدبية فى حد ذاتها.

لم يجد صلحًا بين هدوء الظاهر واضطرام الباطن إلا فى إيمانه بالحب، أطال فى تنويعه ووصفه وإعلاء قدره، يخيل إليك أن به للحب جوعًا هيهات أن يشبع، من أبلغ كلامه قوله: أن نعيش معناه أن نجوع، إننا نبدأ حياتنا جائعين، وهكذا نظل شرهين حتى الرمق الأخير، حقيقة إن نفوسنا لا تعرف الشبع، تجوع بالمعدة، ثم تعرف الجوع بالقلب.

ولكن نفسى لم تمتلئ بالإدراك والشجن له إلا يوم قرأت له رواية «غصن الزيتون» فناجيته وأنا أكتب عنها أن يرفق بنفسه، كنت أخشى عليه من التمزق.

لك أن تنازعه فيما شئت كيف شئت ولكن هيهات أن تنازعه فى خلة هى قمة الفضائل الخلقية؛ التزامه للصدق، النابع من احترامه لإنسانية الإنسان، إن أصدق وصف له هو الذى قاله المستشرق جوردان مونو:

«الإنسانية، هذه هى الصفة اللازمة لمحمد عبدالحليم عبدالله.

إنه رجل يكتب للكائنات الحية، للبشر، ليستزيدهم إنسانية، وعند بلوغه الخمسين أصبح كاتبًا فى أوج إنتاجه، غير أنه فى رأينا لم يعط بعد كل ما نرتقبه من أصالة فى الموهبة وكل ما نأمل من قلمه المغموس فى بحور الخبرة».

ما أشد وقع هذا الكلام الآن على قلوبنا، فقد فارقنا الصديق العزيز بغتة، خلف فى نفوسنا حسرة لا تنتهى. كان قد أخبرنى وهو فى شدة الفرح أنه عاكف على تأليف رواية لم يضع لها اسمًا بعد!

ترى ما قال الجزء الذى كتبه؟ أتمنى أن نقرأه ولو ناقصًا كما نسمع سيمفونية «شوبير».

ما أعجب تصاريف الأقدار، كأن لها إرادة مغيبة عنا وحكمة لا ندركها. لأمر ما لم يكن يرد ذكر الصديق الراحل الذى فجعنا بفقده على أقلام النقاد والكتاب كثيرًا، فإذا قبيل وفاته ينشر عنه فى

وقت واحد بحثان فيهما وفاء لبعض حقوقه. الأول فى مجلة «المجلة» عدد مايو الماضى، بقلم المستشرق جوردان مونو، وقد أطلق فيه على الفقيد لقب «روائى الدلتا» والبحث الآخر فى مجلة نادى القصة بقلم يوسف الشارونى، كأنما كنا نعتذر له قبل الفراق، وسنذكر فضله على الجيل الذى تتلمذ له، فعلمه جمال لغته، وبصره جمال الفن معًا.

محمد عبده الزيات(*)

بلغنى نبأ وفاته وأنا فى فراش المرض، أتقلى وأفز من الحمى، فغلب تضعضع الجسد تحت أنقاض الروح وقد انهدت فجأة. تملكنى إعياء شديد، جر إليه من يدها أختًا له كريهة اسمها (اللامبالاة) فكانت هى مصابى الذى اندرج فيه مصابه. كأن روحى لم تطق نكبتها النبيلة به إلا حشوة نكبته فى ليلة..

فالليل أثقل الأعباء حملاً. ما أعجب هذه النفس المتحايلة على البقاء فى ضيافتنا! لو طالت ثعبانًا للفته طوقًا للنجاة، تعيش داخلنا فكأنها منفصلة عنا، كلانا كأنه غافل عن صاحبه، وكلانا يرقب الآخر بعين النسر، فى اليقظة وفى المنام، فلما أفقت أدركت أنه ترفق بى فى موته كما ترفق بى دائمًا فى حياته.

رحم الله أبا تمام! من أى نبع صاف هو؟ من زيارة السحب البكر الطاهرة لهذه الأرض؟ زادها تألق الفكر وزوادها عذوبة الموسيقى

(*) («المساء»، ١٩٦٦/٤/٢٥، ص٦ بعنوان «خط واضح يزيغ البصر»).

العلوية. اغترف، فسقانا أبياته العجيبة. لعله نبع خيالى. لعل العواطف التى وصفها هى من تدليس شيطانه. لعلها لا تمت إلا لعالم الشعر لا عالم الواقع، ولكنها منذ ولدت أصبحت القالب الذى لا تصب إلا فيه فتنطق معانى مهمة نحاول التعبير عنها فلا ندرى ماذا نقول.. فإذا به هو الذى يجعلنا نقولها.

ونقولها شعرًا، وإن كنا من أغلظ الناس قلوبًا..

إن يكد مطرفُ الإخاء فإننا ... نغدو ونسرى فى إخاءٍ تالدِ

أو يختلف ماءُ الوصال فماؤنا ... عذب تحدر من غمامٍ واحدِ

أو يفترق نسب يؤلف بيننا ... أدبُ أقمناه مقامَ الوالدِ

هكذا كان حالى معه، وحاله معى. كان امتدادًا ـ وربما كان خاتمة ـ لأجيال لم يقع فى عرفها طلاق بين شقى معنى الأدب.. أدب النفس وأدب القول.. فلو سألتنى من هو المؤدب من معارفك لقلت هو عبده حسن الزيات. ولو سألتنى من هو الأديب من معارفك لقلت إنه عبده حسن الزيات.. رغم رقة طبعه فإن الأحرف التى يتشكل منها اسمه تكاد وأنا اكتبها الآن تلسع يدى وعينى.. لعل أشق لحظة تمر على الذى بقى هى لحظة يخط بيده اسم حبيبه الغائب إلى الأبد، هى انتفاضة ميت بأكفانه من القبر ليأخذك فى حضنه. كل الذى كان من حب وسعادة ونعيم وصداقة حلوة هى الآن هذه الأحرف التى يتشكل منها اسمه على الورق.

* * *

لم ألحقه فى عز جهاده فى حقل القانون والسياسة والأدب. كان من هدايا مصر المشرفة إلى العراق الشقيق ليتولى التدريس فى كلية الحقوق ببغداد، وكان رئيسًا لتحرير صحيفة «كوكب الشرق» و«الوادى» وكان نجمًا لامعًا فى سماء الأدب تأليفًا وترجمة. ولو قد عرفته وهو فى عز جهاده فلربما عرفت صلتنا تراوحًا بين وفاق وشقاق. لأنه كان ـ شأن كل الأتقياء ـ صاحب رأى واحد لا يحيد عنه، ولو صرفنى بابتسامة وأنا أعارضه لكانت ابتسامته أشد إغاظة لى من تجهمه.

ولكنى عرفته حين اعتزل الجهاد، واعتزل الناس فكانت روحه نهبًا لى وكأنما لى وحدى ـ أو هكذا خيل لى، أو هكذا أحببت أن أتخيل، وهى مبرأة وأنا معها من شبهة شقاق أو خلاف. الباب مفتوح على مصراعيه والمأدبة قد أعدت. والذراعان ممدوتان لاحتضانك. اجلس وكل، تمتع واشرب واهدأ واطمئن.. لا انصراف لك إلا بإرادتك، ستكون أنت لا أنا الذى يستضعفه الملل. ولو جئتنا من غد للقيناك بلهفة كأنك غائب عنا منذ سنين..

هكذا كان عبده حسن الزيات معى. لقد دللنى دلال أم لوحيدها ولكنى مع الأسف الشديد حين عرفت بقية أحبائه وجدت تدليله لكل واحد منهم لا يقل عن تدليله لى.. فلم أملك مع إكبارى له إلا أن أحنق عليه قليلاً، فاعجب لأناس يقابلون فرط الكرم لا بالحمد بل بالاحتجاج!

لا أتكلم عن الذين اعتزلوا الحياة والناس إثر صدمة أو خيبة، فيكون اعتزالهم علقما يصب فى كأس مرارتهم، وإنما عن أناس يعتزلون الحياة والناس بإرادتهم وهم فى عز نجاحهم، فقلما يبرءون

من الندم أو الحسرة إذا رأوا الناس قد انفضوا عنهم واعتزلوهم، عينًا بعين وسنًا بسن، كان فى تقديرهم ـ أو فى أملهم ـ أن الناس سيجرون مع ذلك وراءهم، سيشدونهم من الأذرع والأردان للدخول إلى الميدان من جديد فلما لم يفعلوا استحقوا عندهم أبشع أوصاف الجحود ونكران الجميل، واختلطت عزلتهم بشعور المقت والكراهية وتحقير كل ما هو جليل. وتقبيح كل ما هو جميل..

فسدت نظرتهم إل الأبد..

ولكنى أشهد أن عبده حسن الزيات حين اعتزل الناس والحياة وهو فى عز نجاحه لم يعرف قلبه ندمًا أو مرارة حين رأى الناس قد بادلوه اعتزالاً باعتزال.

لم تجر إليه دار قومية أو عامة للنشر والتأليف وتقول له: يا مترجم «شيللر» لماذا أنت صامت؟ جد علينا بأحد مؤلفاتك. لم يجئ إليه مذيع فى راديو أو تلفزيون ليدعوه إلى برنامج أدبى.. لم تكتب إليه مجلة أدبية وتلح عليه بأن يوافيها بمقال. ومع ذلك لم أسمع منه على طول اختلاطى به كلمة ندم أو أسف أو حتى تعجب، بل الأدهى من ذلك ـ نعم أكتب كلمة «الأدهى» متعمدًا ـ ظل يراقب الميدان الأدبى بنظرة مبرأة من الهوى عادلة منصفة يكيل المدح للمجيد، وينقد المتعثر برفق وكانت الأنوار التى يشع بها على هذا الميدان هى رسائله الخاصة إلى عدد كبير من أصدقائه يضمنها آراءه وتعليقاته.

* * *

كانت أسعد لحظات عمرى لحظة أن أجد فى صندوق البريد خطابًا من «دمياط» لا يتغير ظرفه ولا ورقه حجمًا أو لونًا مكتوبًا بخط سلس جميل، تارة من صفحتين وتارة من عشرين صفحة. حينئذ كنت أتبين أن الحياة تستحق أن تعاش.. إننى مولود تحت نجم اسمه التشتت، ولكن صداقتى لعبده حسن الزيات كانت أقوى من مفعول هذا النجم الظالم، فقد احتفظت ـ ولست أدرى حقًّا كيف ـ بعدد كبير من خطاباته، هى الآن بين يدى، لعل التشتت من سببه أننى لم أجمع إلا الغث، فلما وقع لى كنز عرفت لأول مرة معنى الحرص ولذة ملك اليد.

لا أراك الله يومًا يكون فيه حالك مثل حالى الآن وأنا أفض هذه الظروف وأقرأ الخطابات من جديد. النور قوى والأجفان ليست فى حاجة إلى منديل، والخط واضح ولكن لماذا تغيم الكلمات أمام عينى؟ أيكون السبب هو هذا الخلط المزيغ للبصر بين الأمس واليوم. كل فعل فى صيغة المضارع أصبح فى صيغة الماضى.. مد يدك، افرد ذراعك، اجر وراءه، حاول أن تمسكه، أن تجره ليدخل من جديد إلى يديك.. هيهات.. هيهات.. ستظل تجرى إلى أن تقع أنت فى أثره فى هوة الفناء والعدم.. ربما حينئذ كان التلاقى وكان سعادة الخلاص. ولكن أى ثمن من قبل تدفعه!

* * *

لو اخترت فى القاهرة مسجدًا لأقرأ فيه الفاتحة على روح عبده حسن الزيات لكان مسجدًا فى القرافة يثوى فيه جثمان إمام العاشقين

معشوقه عمر بن الفارض، إذ كان صاحبى هو الآخر إمامًا فى العشق. كان معشوقه فى السياسة سعد زغلول، وفى الأدب طه حسين، وكانت له عشيقة أخرى لا يمل من تبجيلها والهيام بها: العربية الفصحى وآدابها..

أرجو أن أقدم لك حين أملك رباطة جأشى أمثلة من خطاباته على هذا العشق كله..

* * *

إذا(*) كان الفقيد هو عبده حسن الزيات فلا يكفى فى الوفاء بحقه مقال واحد، ثراء حياته وتعدد جوانبها مادة تصلح لكتاب يؤرخ له حبذا لو كان المؤلف من خلطائه، وإلا فلا غنى له عن جمع ما يجده لدى أصدقاء الفقيد من رسائل عديدة كتبها لهم؛ إذ كان مغرمًا بكتابة الرسائل وهذا جنس من الأدباء يكاد يختفى باختفائه. ولو فعل لجاءت السيرة عملاً مفيدًا وممتعًا معًا، مفيدًا لأنه يستعرض حقبة هامة من تاريخنا الحديث حين خمدت ثورة سنة ١٩١٩ واشتد الصراع بين الأحزاب السياسية فى مواجهة الإنجليز والقصر معًا، وفى مواجهة بعضها البعض.

كان عبده حسن الزيات فى تلك الحقبة رئيسًا لتحرير صحيفة «كوكب الشرق» ثم صحيفة «الوادى» وارتبط فى الصحافة مساره بمسار الدكتور طه حسين، روى لى الدكتور طه حسين بنفسه أن

(*) («المساء»، ١٩٦٦/٥/٢ ، ص٦، بعنوان «فى انتظار من يكتب لنا سيرته»).

النيابة العامة فى ذلك العهد رأت فى مقال له لم يوقعه باسمه ما يدعو إلى الزج به فى السجن. ولكن مسئولية النشر كانت معلقة فى عنق عبده حسن الزيات، فتقدم إلى النيابة مصرًّا بأنه كاتب المقال ليتحمل العقاب فداء لصاحبه. ولكن طه حسين ذهب للنيابة ليعترف بأنه هو كاتب المقال، فسأله المحقق لماذا أقر لنا عبده حسن الزيات بأنه كاتبه، أجاب: هذا من ولاء تلميذ لأستاذه ووفاء صديق لصديقه، وأضاف: يكفيكم أن تقرأوا المقال ليشهد لكم عنَّا بأن الأسلوب هو أسلوبى. صدقه، فالكاتب الكبير لابد أن يكشف ولو تخفَّى.

الدكتور طه حسين منذ ذلك العهد هو معشوق عبده حسن الزيات فى عالم الأدب لا يعلوه عنده أديب آخر. عشق إعجاب وحب من صميم القلب.

ستكون السيرة مفيدة أيضًا لأنها ستنفذ إلى عالم القضاء والمحاماة فى ذلك العهد، فقد اشتغل الفقيد بالمحاماة وملك حق المرافعه أمام محكمة النقض. وقد ألف عن مساره القانونى كتابًا ممتعًا يضم ذكرياته.

ستعرض كذلك للعلاقات الثقافية بين مصر والدول العربية. فقد عمل الفقيد فترة من حياته أستاذًا للقانون فى جامعة بغداد. وقد أخبرنى فى أواخر حياته أن قد دعى من جديد لشغل هذا المنصب، ولكنه ظل مترددًا لا يقطع بالقبول أو الرفض حتى جاء الموت وقضى فى الأمر عنه واستراح المتردد.

وستتم السيرة كذلك بنهضتنا الثقافية فى تلك الفترة، فقد كان الفقيد من أعلام أدبائها. وامتاز بأسلوب رفيع رشيق خفيف الدم امتد

به ركب أعلام كتاب العربية فى تاريخها الطويل. أخشى أن يختفى هذا الركب أيضا باختفائه، فقد ألّف عدة كتب عن أدب الشرق (فكان رائدًا فى هذا الميدان) مثل كتاب «حكايات هندية» و«حكم لقمان» كما ترجم مسرحية «اللصوص» للشاعر شيللر.

وانقطع عن التأليف والترجمة واعتزل الحياة والناس، ولكنه ظل إلى آخر يوم فى عمره يتتبع إنتاجنا الأدبى يكاد لا يفوته منه شىء. يلاحقه بنقده الهادئ فى رسائله الخاصة إلى أصدقائه.

ستكون سيرة مفيدة وممتعة معًا، إذ كان له طبع فريد جمع بين التحفظ والانزواء وحب الدعابة.

كان يعشق الحياة ويخاف الموت، ولكنه رغم ذلك كان مهملاً فى علاج أمراضه. فقد هاجمه داء البول السكرى فى أواخر أيامه وعبث بأطرافه وبصره، فهزأ به ولم يبال بخطره، وكان يغيظنى أحيانًا بروده وأنا أحثه على العناية بنفسه.

* * *

وكان فى السياسة يعشق سعد زغلول. لا يطيق أن يذكره إنسان بكلمة سوء، ولو خفيفة عابرة. وكان يعشق الفصحى ولا يطيق أن يصيب كاتب جمالها بأهون خدش، سأتركه يتحدث إليك من خلال بعض رسائله، هى التى ستكشف لك عن دعابته وجوانب عشقه.
كتب لى مرة يقول:

لو أننى أكتب إليك فى اليوم مرة واحدة لسُميت هذه «يومية» ولكن أثنى وأثلث وأربع أحيانا وأرجو ألا يفهم «التربيع» على النحو غير المراد.

أخذت العدد الأخير من «الثقافة». إنه غير هزيل ولا هازل، ولكنى رأيت فى بعض ما قرأت من مواد أخطاء نحوية وأخرى تركيبية لا يجوز أن تقع فيها «الثقافة». خذ مثلاً قول بدوى فى (٧) أما الذين يأبون هذا التشاؤم ويرفضون تلك الحتمية لأنه لا حتمية فى التأرجح.. لهذا فإنهم ينكرون أن يكون للتاريخ قانون.

إن جواب (أما) يجىء بعد ستة سطور، ثم يجىء سليمًا فقد كان يكفى أن يقول «فإنهم ينكرون» وإن حرص على (لهذا) فقد كان يجب تأخير موضعها إلى ما بعد «فإنهم» وهذا النوع من الخطأ أخطر بكثير من رفع المنصوب كما فعل نفس الكاتب فى (ص٨) حيث قال «وأطلق اللفظان بمعنى واحد» وفى الصفحة ذاتها يقول «وحينما يسألون.. أجابوا» ولا أدرى سببًا لترك صيغة المضارع إلى الماضى، ولو أحب الماضى وأراد تفضيله لاستطاع أن يقول «وحينما سئلوا»..

ومن الأخطاء المعنوية التركيبية قول بحيرى فى (ص٤١) «إن الغذاء والمواد الطبيعية لا تساير زيادة السكان فحسب بل إن فيها نقصًا مستمرًّا».. وهو يريد أن يقول «لا لا تساير إلخ» والجملة كما أوردها فيها تناقض بين شطريها والصواب أن يقول «لا تفشل فى مسايرة زيادة السكان فحسب» وهذا أصوب وقد عجب لهذه الغلطة من بحيرى لأنه أسلوبه سليم، بل إن مقاله هذا ليس فيه هنة إلا هذه، وإلا قوله «الخلاف

بين الشعوب في الأرض بوصفها مصدر اقتصادياتها» يريد «على الأرض أو بسبب الأرض أو حول الأرض». وكتب مرة يقول:

قرأت في «المجلة» مقال العقاد عن صاحب «الصاعقة» فارتددت أربعين عاما إلى الوراء ورأيتني يوم الجمعة يوم نزهة القسم الداخلي بالمدرسة الخديوية أسير من درب الجماميز إلى شارع محمد على تحت البواكي إلى العتبة الخضراء أقلب الصحف أو هذه الأوراق في أيدي الباعة ومنها «الصاعقة» ورأيتني أسخط عليها كل السخط حين أقرأ شتمها لسعد زغلول في إسفاف بلغ إلى قوله «إنه قوّاد وليس قائدًا» ثم سرت مع الزمن نحو عشرين عامًا ورأيتني جالسًا في غرفة المحامين بمحكمة باب الخلق أستمع إلى حديث أحمد رشدي الممتع، قال رحمه الله بأن «الصاعقة» هاجمت أحد المستشارين فطلب إليه إقامة دعوى جنحة مباشرة ضدها فأعدّ صحيفة الدعوى بأسلوب شديد العنف وفي يوم الجلسة حضر المتهم قبل انعقاد المحكمة وتلمس الأستاذ رشدي في قاعة المحامين ثم سأله: أنت الأستاذ أحمد رشدي؟ قال نعم. قال له: «ما تيجي تشتغل عندي!» وقد نشرت هذا في كتابي «يوميات محام» رامزًا إلى أحمد رشدي بحرفي (أ. ر.) ولكنني خطر لي خاطر مؤلم بعض الإيلام إثر قراءة مقال العقاد. أليس من الناس حتى اليوم من يدارون الصحف خشية من نقدها أو التماسًا لسكوتها أو طلبا لحديثها عنهم، وتنويهها بهم؟ أليس في الصحف حتى اليوم ما يبين أحيانًا أنها تسعى إلى أغراض خاصة عن طريق الكلمة أو التهديد بالكلمة أو السكوت عن الكلمة؟ سؤال لا يجرؤ أحد ـ ولا أنا ـ على تحرير جوابه ولو جرؤ فلن يجد مكانا لنشره.

صلاح الدين كامل (*)

لا تزال دراستنا لخريطة التيارات الفكرية فى تاريخنا الحديث غير متصفة بالشمول وتوزع الأضواء على جميع أجزائها ليتحدد ما بينها من تشابك وعلاقات تأثير وتأثر فتزداد قدرة الخريطة على النطق بالنسب والأبعاد وتزداد قدرتنا على الرؤية الصحيحة وذلك أن هذه الدراسة توجهت فى أغلب الأحوال إلى من حكمت بأنهم القادة، القمم الشوامخ، حملة المشاعل، متخطية من حكمت أنه دونهم، وهذا حكم لا يخلو أحيانًا من جور، إن لم يكن عن غفلة أو هوى؛ فلأن الإنصاف خاضع أيضًا لعبث الأقدار هذا شأن رجال مثل محمد مسعود، إسماعيل مظهر، محمد لطفى جمعة، محمد توحيد السلحدار، على سبيل المثال لا الحصر، وليس عذرًا أن بعضهم لم يترك لنا مؤلفات مطبوعة فإننا نستطيع أن نتتبع تأثرهم وأثرهم من

(*) (مجلة «المجلة»، العدد ١٥٣، سبتمبر ١٩٦٩، ص ص ٢ ، ٣ ، ٤٥ ، بعنوان «هؤلاء الراحلون»).

شهادة شيوخهم وتلاميذهم فيما كتبوه عنهم. وقد لا يتخذ هذا الجور صورة الإغفال وحده، بل أيضًا صورة تغليب جانب من أفضال الرجل على جانب آخر، فيبقى هذا مطموسا فى الظل. وأكتفى هنا بالتمثل بالشيخ مصطفى عبد الرازق. عرفناه أستاذا للفلسفة و لم نعرف دوره الكبير فى نهضة فن القصة القصيرة عندنا فى مرحلة تملصها من شكل المقامة.

بل أمضى فأطالب بأن يمتد شمول الدراسة إلى روافد النهر الكبير، حتى ولو لم يكن لهذه الروافد آثار مكتوبة، فالنهضة المسرحية عندنا ـ مثلاً ـ لم تقم فحسب بفضل المؤلفين وأصحاب الفرق وكبار الممثلين والمخرجين، بل أيضا بفضل نواة مجموعة من هواة المسرح وعشاقه. أغلبهم من الشباب المثقف. تضامنوا فيما يسمى بالنوادى التمثيلية. هذا شأن محمد عبد الرحيم، ومحمود مراد، والدكتور عبد السلام الجندى، ومحمد توفيق يونس وإلهامى نايل.. لا يزال مجهولاً عندنا دورهم فى مساندة المسرح، بل أيضًا فى توجيهه.

ما قصدت مما تقدم إلا أن أجد لى شفيعا لأنعى لقراء «المجلة» صديقًا لها، يعد من الروافد التى عنيتها. هو المرحوم الأستاذ صلاح الدين كامل الذى انتقل إلى رحمة الله فى الثانى من شهر يوليو الماضى. تخرج من كلية الحقوق سنة ١٩٢٨ واشتغل فى المجالس البلدية ثم فى الشهر العقارى، وبين يدى أربعة كتب من تأليفه، أبدأ بكتاب (حياتنا الجديدة أو مصر المستقلة) الصادر سنة ١٩٤٣ عن مطبعة (المجلة الجديدة). ووصفه على غلافه بأنه (مجموعة أبحاث

اجتماعية حول بعض المسائل التى اعترضت حياتنا الجديدة فى مصر المستقلة)، عرفنا آراء سلامة موسى ودعوته إلى الاشتراكية، ولكننا من كتاب صلاح الدين كامل نستطيع أن نعرف كيف انعكست آراء الأستاذ على تلاميذه، وكان فقيدنا واحدًا منهم، ونشر فى مجلة أستاذه أغلب أبحاثه، لم يشغل صلاح الدين كامل باله بالتحسر على ما أصاب ثورة سنة ١٩١٩ من حبوط، تلك صفحة طويت، إنه ينظر إلى المستقبل ويتطلع إليه، لذلك استل من معاهدة سنة ١٩٣٦ جانبها الإيجابى الذى يمكن البناء عليه، حمد لها أنها قضت بتصفية التناحر السياسى بين الأحزاب فطالبها بالإسراع فى وضع برامج اجتماعية لها، واندفع إلى المناداة بالاشتراكية كأستاذه، طالب بتقرير ضريبة على التركات، وتأسيس بنك صناعى، بالتخلى عن الطربوش، بمناصرة المرأة والاعتراف بحقها فى المساواة مع الرجل فى التعليم والعمل، حارب الرجعية فى جميع مظاهرها واعتبر وزارات الأقلية اعتداء على حق الشعب فى حكم نفسه بنفسه.

والكتاب الثانى هو «أوراق متناثرة» وقد وصفه على غلافه بأنه «نواح طريفة فى الأدب القصصى المصرى» وهو صادر سنة ١٩٣٦، عن «مطبعة المجلة الجديدة» أيضًا، هذه هى الخطوات الأولى لكاتب يعشق الأدب ويعد نفسه لأن يكون أديبًا، له آمال عراض، فعلى بطن الغلاف (هكذا كان يفعل كثير من ناشئة الكتاب حينئذ) سجل طويل بوعود المؤلف لقرائه، فتحت عبارة (تحت الطبع) ـ ولو أنصف لقال (فى الدرج).

١- صندوق البريد ـ مجموعة أقاصيص تحليلية.

٢- الحجاب من وراء الكواليس ـ مجموعة أقاصيص ساخرة.

٣- حياتنا الجديدة.

٤- صفحات من مذكرات.

٥- محاورات وشذرات.

ترجمة:

ـ الأقصوصة الفرنسية الحديثة.

ـ الأقصوصة الإنجليزية والأمريكية الحديثة.

ـ الأقصوصة الروسية قبل الحرب العظمى.

ـ السلاح والرجل ـ كوميديا لبرنارد شو.

وعود بقيت ـ كما يحدث فى أغلب الأحوال ـ بغير وفاء، ولكنه استطاع سنة ١٩٦٢ أن ينشر ترجمته لمسرحية برنارد شو التى صنعها سنة ١٩٢٦ وكان لا يزال طالبا بكلية الحقوق ومثلتها «فرقة فيكتوريا موسى» باسم (كريم شكولاته). وأحب أن أنقل إليك من مقدمة المسرحية هذه المبارزة بين الدعابة الإنجليزية والدعابة المصرية التى جرت بين فقيدنا وبرنارد شو حين أراد تصويره أثناء زيارة سياحية له فى الأقصر:

ـ لماذا صورتنى؟ هل أنت صحفى؟

ـ كلا ولكنى أحد هواة أدبك.

ـ حسنًا، ماذا قرأت لى؟

ـ كل ما كتبت، كما سبق أن ترجمت روايتك الظريفة (السلاح والرجل) وقدمها المسرح المصرى سنة ١٩٢٧.

ـ إذن أنت مدين لى بنصف ربحك منها.

ـ للأسف لم أربح منها شيئا بل كدت أخسر، كنت وقتئذ طالبًا بكلية الحقوق وكدت أرسب لانشغالى بترجمة الرواية وإخراجها وتمثيلها.

ـ إذن حمدًا على أنك لم ترسب وإلا لطالبتنى بتعويض..

وهكذا كان فقيدنا أول من ترجم برنارد شو إلى العربية عندنا. وقد نشرت له أيضا فى أواخر أيامه ترجمته لمسرحية «الأستاذ كلينوف» من تأليف كارل برامسون، وقدم كذلك منذ أكثر من سنتين لمؤسسة النشر ترجمته لمسرحية «الحب يسهر» للكاتب كيافييه، ولكنه مات قبل أن يراها مطبوعة.

فأنت ترى أنه كان شغوفًا أشد الشغف بالمسرح، وكان يحرص على السفر إلى باريس كلما واتته الفرصة لا لشىء إلا ليرى الجديد من الأعمال التمثيلية، وكان من حسن حظه أن ارتبط بصداقة وثيقة مع المؤلف المسرحى عباس علام فكان آخر كتبه هو الذى خصصه لدراسة مستفيضة عن عباس علام وأعماله وحياته العامة والخاصة، وقد صدر عن دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧. وهذا الكتاب يعد من المراجع الهامة التى لا يستغنى عنها من يرجو دراسة النهضة المسرحية.

وأهم من ذلك أنه رد لعباس علام اعتباره ونفض عنه التراب، إنه غير مذكور بأنه صاحب الفضل فى تأليف المسرحية المصرية، فقد قال هو نفسه عن مسرحية «أسرار القصور»:

«هذه أول رواية مصرية يظهر أشخاصها بالبنطلون والجاكت والعمامة والجبة والقفطان، ويبحثون قضية عائلية مصرية بحتة، فلا تاج على رأس ملك ولا ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سياف..».

وقد اعترف عباس علام بأن إسماعيل عاصم وفرح أنطون قد سبقاه، ولكنه عد عمليهما غير ناضجين فنيًّا، وهذا هو أيضا رأى الأستاذ محمد يوسف نجم. وكان عباس علام يقول: «تقطع يدى ولا أكتب بالعامية»، ثم عدل عن هذا الرأى، ودافع دفاع المستميت عن حق العامية فى الظهور على المسرح، طلبًا لجر الجمهور إليه.

وقد احتفظ صلاح الدين كامل بكثير من مخطوطات مسرحيات عباس علام ومذكراته ورسائله العديدة إليه، ماذا يكون مآلها؟ هل هناك وسيلة لإنقاذها من الحبس أو الضياع؟

ولكن ليس من أجل هذا كله أنعى صلاح الدين كامل صديق «المجلة» لقرائها، وإنما أنعيه لهم؛ لأنه كان رجلاً مهذبًا وديعًا، سمح الخلق، طيب القلب، يكره العنف فى جميع صوره، وقد زرته وهو يحتضر، ورأيته يسلم الروح فى وداعة واستسلام شأن المطمئن لبياض صحيفته.

الدكتور محمد محمود غالى (*)

ما أشقَّ الامتحان الذى يترصد شبابنا حين يسافرون وهم بعد عجينة طيِّعة لطلب العلم عند حضارة أوربا. كيف يعودون؟ فيهم من يلمُّ بالعلم على أحسن الفروض من غير أن يلمَّ بالحضارة، يبقى سرُّها خارج اهتماماته أو قدراته، قد يساهم فى خدمة العلم فى بلدنا ولكن لن يشارك فى قضايانا الفكرية، مثل فذ لصفقة لا تدرى معها أيهما الأرجح: مكسب أم خسارة. وفيهم من يبيع نفسه وتراثه بيع السماح لهذه الحضارة، ربما مبهورًا ببعض هوامشها البراقة، يعد رجعته للوطن غربة، ولأنه اتخذ موقف الغريب فلابد أن تتخلخل الصلة الوجدانية بينه وبين أهله، سيقابل مسلكه وكلامه بالريبة، أو فى أغلب الأمر بالسخرية، هى خط متصل عندنا منذ وصف عبدالله النديم لقاء أسرة من الفلاحين بولد لها عائد من أوربا، وقليل منهم من يؤوب وقد ألم

(*) (مجلة «المجلة»، العدد ١٦٠، إبريل ١٩٧٠، ص٢، ٣، بعنوان «رثاء صديق»).

بالعلم والحضارة معًا، وعرف كيف ينفذ إلى سرها ويستبطنه فيربو عليه دون أن يتركه يقتلع الصالح من جذور تراثه الأصيل فى قلبه، العودة للوطن ليست تنكرًا بل مزيدًا من المحبة وشفاء من الغربة وارتماء من جديد فى حضن الأم، عاقل هذه المرة لا فطرى، وحتى لو لم يشارك فى قضايانا الفكرية، فإن مسلكه فى الحياة ومعاملته لمن حوله ستظل مصدر إشعاع يهدى إلى الطريق، فيه غنم وراحة.

فى مقدمة هؤلاء القلائل كان صديقى. كنت إذا ركبتنى الهموم سعيت إليه فوجدت عنده راحة نفسى وجلاء بصيرتى، ذهن متألق متحرر، وروح سمحة راضية، لا تشوبها عقدة واحدة، لسان عذب وابتسامة لا تغيب، ونظرة يقفز منها عرفان النعمة وحب الناس وتنطق رغم التكتم بميل خفى، تتناولك بالقدر المباح من سخرية متلبسة بود، فقد كشف وإن لم يقل لك عن انبعاجك، ليردك إلى اعتدال يماثل اعتداله، هذا هو تأنقه فى غفران ضعفك، ليس فى قلبه كفر ولا ضغينة ولا ندم، يكره الخصام السفسفى واللجاجة والمماحكة والتزاحم كأنما على نهيبة، يمقت الأنانية ونفاق المصلحة الذاتية، تتخفى وراء قناع الانتصار لمبدأ عام، يألف وتألفه عامة الناس، كأنما هو المعنى بالحديث الشريف: «ألا أدلكم...» مع قرنائه أساتذة العلم هو هو مع بائع متجول أو خادم مقهى أو سائق عربة، لا يحس هو ولا هم بفجوة فاصلة. لا استعلاء من جانب ولا انكسار يورث المرارة من جانب، اللقاء مصافحة متبادلة لا جس نبض للكشف عن مكمن الحذر أو دليل فوارق بين فصائل الدم، تراكم

حكمته وتجاربه لم يخنق براءة الطفولة فى قلبه إلى آخر أيامه، لم يعرفه من لم يره فى شيخوخته نعم الصديق لحفيد له لا يتعدى ركبتيه، بينهما مسارة وتكاشف ومشاركة متبادلة للبهجة... اليد فى اليد، هيا بنا إلى الحديقة، لا حاجة لنا، ولا دخل بيننا لثالث، ألم يقل رينان: إننى أفكر كرجل وأحس كامرأة وأتصرف كطفل، فما انصرفت مرة عن صديقى إلا وأنا أحسن خلقًا. ولكن ليس لهذا وحده كنت أجد راحة نفسى، بل لأننى لا أنفك أبحث فى بلدنا عن مثل للرجل الواصل، هو عندى الذى جمع بين العلم والإيمان، أتبين فيه وهو مصرى صميم لم ينحرف عن طبعه وأصالته صورة بناة حضارة العصر التى تتراءى لنا من وراء الأفق، وجدت فى صديقى من أبحث عنه.

لا يقل عن أساتذة أوربا علمًا وحضارة، ومع ذلك لو عصرته لما خرَّت منه قطرة واحدة من غير ماء النيل، ارتبط وجدانه كما ارتبط علمه بنهرنا العظيم. دعه يلبس ما يشاء من زى، ستقول له من فورك وأنت تجهله: مرحبًا يا ابن مصر. خلعت عليه أم الحضارة سحنتها السمراء وإن كان جدوده الأوائل من تونس، هكذا قيل لى. هو من أسرة اشتغلت بالتجارة وسكنت أحياء القاهرة العتيقة. استبقى هو منها سعة الأفق وفن معاملة الناس واطَّرح تدبر الغد والجرى وراء المال. وكأنما كان فى قلب صديقى وهو صبى تشوف ولا ريب للنور، هذا التشوف هو الذى استدعى القدر اللعوب الذى رسم له حياته، أزاح بلطف عن الشاب عقبات كثيرة ألقيت فى طريقه حين عزم على السفر لباريس لطلب العلم بعد تخرجه من مدرسة المهندسخانة،

احتجزها لتلقيها قسوته مضاعفة فى طريق الرجل فيما بعد، ما أبلغ الدرس الأول الذى تلقاه حين دخل جامعة السوربون، كان يظن أنه ند لقرنائه من الفرنسيين فإذا به يتبين فى اليوم الأول عجزه التام عن فهم ما يلقى عليه من محاضرات. تبين أن قرناءه من الفرنسيين قد جاوزوا بمراحل بعيدة حصيلته من العلم التى جاء بها من مدرسة المهندسخانة وهو فخور، أدرك ولا ريب مقدار الهوة بينه وبينهم، جرى لمدير البعثة المصرية ليلتمس منه أن يعين له أستاذًا يساعده على اللحاق بقرنائه. اعترف بالحق و لم يخجل، بالنقص، وسعى لعلاجه، هذه الخلة ـ خلة الصدق ـ هى التى حببته ولا ريب إلى أساتذته من كبار علماء السوربون، رأوا صدقه أيضًا فى قدومه هو وزوجه وعياله إلى باريس، فما طلب العلم فى الغربة بمانع من الوفاء لأسرته.

برزت لهؤلاء الأساتذة شخصية مصرية صادقة كل الصدق، فى قولها ومسلكها. لا ادعاء ولا تنكر للتقاليد التى ربى عليها، وكما زار أساتذته فى بيوتهم زاروه فى بيته، وهكذا لم تكن الفائدة التى جناها من السوربون قاصرة على الدروس والمحاضرات، بل تمثلت فى مخالطته لمحيط علمائه. رأى بعينيه مقدار ترهبهم فى محراب العلم علوًّا عن الصغائر والدنايا، شاهد أمثلة فذة على تواضع العلماء مهما بلغ قدرهم وعلى ارتباطهم بأخوة مهما اختلفت الأجناس، فكان له إلى آخر عمره إيمان لا يتزعزع بالعلم وتوقير لا حد له للعلماء، هم عنده أنبياء هذا العصر، وكنت أراه إذا تحدث عنهم تترقرق الدموع فى عينيه، يعدد على أصابعه أسماء أساتذته الذين فازوا بجائزة نوبل،

الأخوة بين العلماء هى التى دفعت به أن يكون من أحلامه أن يعيش البشر جميعًا فى مثل هذه الأخوة، و لم لا؟ من هذه البذرة نشأ انتماؤه فيما بعد إلى حركة السلام العالمى، وتحذيره الدائم من خطر القنبلة الذرية وأهوالها.

وكان الدرس الثانى الذى تلقاه فى السوربون هو تمثال باستير على باب كلية الآداب، وتمثال هوجو على باب كلية العلوم، فوعى الشاب القادم من مصر وحدة المعرفة والثقافة وارتباط العلم والأدب، فلما عاد لمصر فاجأ جيلنا وهو يطلع حينئذ بسلسلة مقالات فى تبسيط العلوم والتعريف بها فى مجلة «الرسالة»، مكتوبة بأسلوب أدبى ناصع جميل، كنا نقرأه بلهفة وإعجاب، وظل إلى آخر أيامه يتابع مدده، لا يثبط همته ما أصبح يلقاه ـ فالزمن يدور ـ من عراقيل ووعود لا تصدق، رأيته لا يقيس أيامه أو متعته إلا بعدد مقالاته، ما يفرغ من واحدة إلا احتشد لكتابة أخرى، كأن حياته وقف على تجويدها، رأيته وهو يقرأ لى بعض هذه المقالات حريصًا على الكلمة السهلة المألوفة، على العبارة الواضحة الجلية، لا يمنعه تململه من تحكمات قواعد الفصحى من احترامه لها أشد الاحترام، إذا اهتدى إلى لفظ كان قد طلبه فغاب عنه فرح به فرحًا شديدًا.

وقد دافع طويلاً عن ضرورة تدريس تاريخ العلم فى كلية الآداب عندنا، ونجح فى أن يقوم بهذا الواجب لفترة قصيرة، ولكن تصلب أنظمة الجامعة لفظ هذه المحاولة سريعًا، لماذا لا تعود؟ هذا هو أفضل تكريم للرائد الأول وتبجيل لذكراه.

لا تعجب لابن النيل إذا جعل دراسته مرتبطة بالنهر العظيم، فقد عكف في السوربون على استحداث أدق الطرق لقياس الطمى العالق بالماء، ولم ينقطع اهتمامه بالطمى إلى آخر أيامه، وبخاصة بعد إنشاء السد العالى، ولا أطيل عليك في سرد بقية حياته، وجهوده، لأخلص إلى حزنى الذى لا ينقضى على فراق العالم الكبير الدكتور محمد محمود غالى، صديقى وصديق هذه المجلة، إن خسارة الوطن بفقده لا تعوض.

الدكتور محمد عوض محمد(*)

لئلا يكون الوداع خطفًا أو من وراء ستار، امتد رصيف المحطة بكرم، وأرخت نافذة العربة زجاجها، وفى علم القطار أن يدنا ممسكة بيد راكب عزيز مفارق، فهو يجر خطانا معه على مهل، سرعته لا تسلت اليد من اليد إلا عند نهاية الرصيف، حينئذ لا يبقى لنا إلا المنديل، نمسح به دمعة تترقرق وتلوح به للوجه المطل وهو يتراجع أمامنا حتى يذوب.. هكذا كان.

الحياة اليوم محمومة، الرصيف الآن شحيح، والقطار بلا صبر، والنافذة حجاب شفاف، والكلام متبادل كلام خرس، ولفتة الرأس يغتالها تنكيس يستعجل الانصراف، لم يعد أحد يلوح بمنديل.. لا أدرى لماذا أتمتم الآن بهذا البيت الرائع..

«وتلفتت عينى فمذ خفيت عنى الديار تلفت القلبُ».

* * *

(*) («المساء»، ١٩٧٢/١/٣١ ، ص٤ ، بعنوان «ابن النيل»).

أتحدث عن المرحوم الدكتور محمد عوض محمد، لم أكن أحسب ويدى فى يده على باب الرامتين (الرامتان اسم بيت الدكتور طه حسين) بعد انفضاض اللجنة، أن الفراق هذه المرة ليس بعده لقاء، قرأت نعيه بعد يومين. كم من راحل نقول عنه الآن: عجبًا، كان معنا بالأمس فى أحسن حال، حقًّا كان باديًا عليه فى أواخر أيامه آثار خبط أزمات قلبية متعاقبة، فى أرض الوطن وهو بين أهله، وفى أرض الغربة وهو وحيد منقطع، ومع ذلك كانت تستغفلنا بشاشته ـ وهى أصيلة فى طبعه ـ وضحكته الرقيقة المنبعثة من كيانه كله لا من حلقه وحده، وغنة صوته الدالة على ميل شديد للمرح يتكتمه، وأخذه الأمور بيسر وتسامح، يقطعهما أحيانا تشدد مفاجئ كأنه عناد طفل، لعل شيخوخته زادت من إحساسنا القديم بأن له قلب طفل طويل القامة جدًّا، كأنما أراد أن يستلب طفولته من يد قدر معابث فى حكم الناس، ليصنعها هو بنفسه لنفسه لما كبر. وله الفخر أن يقال عنه: نفس عصام سوَّدت عصاما.

لست صالحًا لأن أؤرخ له بالتحديد والتفصيل فأقول لك أين ومتى كان مولده، ثم أتتبع مراحل حياته خطوة خطوة، يكفينى أن أقول لك إن الأدب قد خسر بموته علمًا شامخًا من أعلامه، والعلم أيضا، فقد ارتبطت باسمه نهضة علم الجغرافيا عندنا بمفهومها الحديث، وتخرج على يديه كثير من أساتذة هذا العلم، وكتابه «النيل» خليق أن يقرأه كل مثقف، أما فى الأدب فقد كان من مؤسسى لجنة التأليف والترجمة والنشر مع الدكتور طه حسين والمرحوم أحمد

أمين، وأمد مجلة الثقافة بمقالات وأبحاث عديدة، وتولى رياسة تحرير مجلة «المجلة» بعض الوقت، ترجم هيرمان ودوريثيه ومسرحيات لشكسبير، بعضها لا يزال فى «دار المعارف» ينتظر النشر «!».

ولكن العمل الذى كان له أثر كبير على نفسى هو ترجمته للجزء الأول من «فاوست» رائعة «جوته».. فلا أسلك أحدًا بين المثقفين إلا إذا قرأها واهتز قلبه بسببها لقدر الإنسان، وبقاء باب الأمل مفتوحًا أمامه رغم السقوط، بفضل التوبة والندم، ترجم الشعر نثرًا، وحسنًا فعل، غير أنه اختار مواضع تصلح للغناء فترجمها شعرًا، هكذا فعل «أندريه جيد» فى بعض ترجماته لأعمال شعرية، وقد أهدانى رحمه الله طبعة جديدة من «فاوست» ضمت خلاصة للجزء الثانى أيضًا، لم أجد بين النقاد من كتب عنها إلى اليوم. لا تنس أيضًا أنه تولى الوزارة فى مطلع ثورة سنة ١٩٥٢، أضف إلى ذلك كله هذه المكانة الدولية الرفيعة التى بلغها بفضل خدماته لمنظمة «اليونسكو»، من أجلها جاب أرجاء الأرض شرقًا وغربًا، وشمالاً وجنوبًا، لعله كان أكثر علمائنا وأدبائنا سفرًا بالطائرة.

لست أقصد بهذه الكلمة القصيرة إلا أن أقوم بفرض، ليس هو بالتأكيد فرض كفاية، أن أقطع فترة التقادم التى تسقط بعدها الحقوق، سيقام له حفل تأبين ـ إذا بقينا على مراعاة التقاليد ـ ولكن متى وأين ومن الذى يقيمه؟ لست أدرى، ربما مجمع اللغة العربية، لأنه كان من أعضائه، ربما ترك تأبينه للعضو الجديد الذى سيحل محله..

أكتب هذه الكلمة العاجلة بدافع من أسف وعتب على أصدقائه المسئولين عن الصفحات الأدبية ـ فى صحفنا الكبرى، إن أحدا منهم لم يف إلى اليوم بحقه، فيرثيه للقراء ويشيد بفضله، وعتبى على نفسى الآن أشد لأنى أكره أن تكون لى وظيفة العاتب، فلست على هذا الورى بمسيطر..

يبقى لى إذن أسفى، أسفى لهذه الظاهرة العجيبة المؤلمة، أعلام كثيرون فى الأدب والفن والجهاد الوطنى يختفون، ثم يحاط اختفاؤهم بصمت مطبق. مضت علىَّ سنوات عديدة كنت أتناول فيها صحيفة التايمس اليومية مع الفطور فأقرأ «باب النعى» ولابد، لأنه يعرفنى بكل مفيد مرموق المكانة فى الفن والأدب مهما كان موطنه، أقرأ نعيه صبيحة موته وأقف على آخر يوم فى حياته.

كم أتمنى لصحفنا الكبرى أن تحذو حذوها.. وبالأخص بعد أن أصبح لها أرشيف منظم.

طاهر العمرى(*)

تجد فى كتابنا أيضا تعريفًا لأتعس الناس، هم الذين لا يكلمهم الله يوم القيامة، وتعريفًا لأسعد الناس، هم الذين رضى الله عنهم ورضوا عنه، فلا تناول من الخالق لمخلوقه بالجبروت، بل بالحب والصداقة، وشرطهما التبادل، إن أحسنت وأقبلت عليه أقبل عليك وإن أسأت وأنكرته اكتفى بالصد عنك، فصد الحبيب هو الجحيم.

لم أعرف فى حياتى الطويلة إنسانًا مثله ينطبق عليه التعريف القرآنى للسعداء، لم يكن يأخذك منه ثراؤه العتيد، ولا منصبه الرفيع، بل لعلك تنسى ذلك كله فى حضرته، لأن ذلك كله يلقيه هو وراء ظهره، وإنما يطالعك فتؤخذ أشد الأخذ بإشعاع لطيف لنفس حلوة، نقية، فتحس أنه أقيم من حولك أنت سياج منيع من كل دنس، تشملك سكينتها وتكاد تسمع هزيج نشيدها وتسبيحها، نفس عاشق

(*) («المساء»، ١٩٧٢/٥/١، ص٤، بعنوان «طاهر»).

معشوق والحب علوى طاهر، لو كنت مكانه لأعلنت وطنطنت أو وضعت نفسك موضع الامتحان فاصطنعت ـ من قبيل الدلال ـ دنيا لأرى كيف يكون غفرانه، ولكنه كان يحمد ربه فى سره ويجد فى هذا الحمد كل قناعته، وكل جزائه، نعمة الرب عنده أنه عرف كيف يحمده، وكما رأيته يتوضأ ويركع ويسجد، رأيته وهو يتيمم، وتركع هامته فوق حجره، ثم وهو يتيمم ويسجد «جفن على جفن».

من دلائل رضاء الله عنه أنه ولد لأسرة موسرة، ولكنه لم يترك فى غفلة عن شقاء المحرومين، فقد عرفه فى نفسه حين شهدته الحرب العالمية الأولى وهو فى أوربا خبيئًا منقطعًا عن الأهل والأقارب، ولقمة الخبز مطلب عسير، فكان له بقية حياته فى إحسانه وبره واندفاع الجواد الفائز بقصب السبق عن أصالة ودربة معًا.

من الدلائل أيضا أن توجيهه كان أولاً للعناية ببدنه، فكان أول فريق الرياضة فى مدرسته الثانوية فى ألعاب القوى، فملك بدنًا سويًّا لدنًا خفت أثقاله، كان هو مطيته التى وصل بها سليمًا من العاهات والعلل البشعة، إلى أن بلغ شيخوخته، وكما كان فى قلبه كنوزه، كان منه منطلق السهم الذى أودى بحياته.

ولما نضج بدنه بلا أوصاب، طوى طينه واستفحل نضوج روحه، فاتصلت ببارئها، فكان لا شغل له إلا بعالم الأرواح، يؤمن بخلود الروح، يعتز بالحياة ولكنه يرى الموت نعم الخلاص، لأنه عودة للروح إلى اليم الذى خرجت منه، يبكى كالثكلى إذا فقدت عزيزًا كى يعينه

على بلوغ شط الأمان ويتمنى اللحاق به، وكان يعتقد أن الاتصال بالأرواح حقيقة، له عليها ألف دليل وكنت أخشى عليه آخر أيامه الوقوع فى يد المحتالين الذين لا تخلو منهم حلقات استحضار الأرواح، يبدأ معه الحديث عن الدنيا فى تراخ فإذا جاء ذكر لعالم الأرواح انتفض وتألق وبانت معالم طبيعته وهويته.

وكأن عالم الأرواح أصبح جسرًا يعبر عليه إلى الفن، فالفن هو من جنان الأرواح، بل كان يؤكد أنه فى فنه مدين لروح، هى روح أخيه الأكبر أمين، وتجد اسم هذا الأخ الذى مات فى عز شبابه مذكورًا فى المراجع الأنثرولوجية العالمية بأنه هو الذى اكتشف شمال حلوان مقبرة لعهود ما قبل التاريخ، وكان هو الذى ابتدع أيضا أسلوبًا فريدًا فى الرسم الكاريكاتورى لا يكون فيه خط إلا بالمسطرة أو البرجل، وقد لحظه المشتغلون بالفن ودهشوا له وأعجبوا به، إليك ما رواه لى:

«مات أخى أمين وأنا بعيد كل البعد عن الظن بأننى قادر على التعبير الفنى، ولكن حدث لى ذات يوم وأنا جالس إلى مكتبى، أن أحسست عن يقين بأن أخى تمثل لى، ووقف بجانبى حانيًا علىَّ كأنما يطل على ما أفعله، سمعته يقول لى: خذ ورقة وقلمًا فأخذتهما، وجمدت يدى الغشيمة على الورق لا تتحرك، فإذا به هو الذى يدفعها ويقول لى: ستسير على دربى، وتفعل ما كنت أريد أن أفعله، فإذا يدى تتحرك، وإذا بى أرسم صورة كاريكاتورية وفق أسلوب أخى، حتى لا أرى هل أنا الذى صنعتها أم هو؟».

وتابع إنتاجه فى هذا الفن، وأقام لرسومه فى السنوات الأخيرة معرضًا خصه الناقد بدر الدين أبوغازى بمديح كبير فى مجلة «المجلة» وكنت أرقب بلذة عظيمة حاله حين أحس أنه اختار صديقًا من الجالسين معنا ليرسمه، أراه يزر عينيه وتبرق من بين جفنيه نظرة كشفرة الموسى، هى فى وقت واحد حادة وطروب، بل جذلة أشد الجذل، تطوف بهذا الصديق، وكأنما تنفذ إلى أعماقه، ثم تعود فتتركز على وجهه، كل وجه عنده تركيبة هندسية تعبر فى خفاء عن شخصيته، ووظيفة الفنان أن يعثر على هذه التركيبة، وأن يعبر عنها بفكاهته، ليس فى نظرته سخرية أو قصد لاصطياد شذوذه وتجسيمه، بل هى وليدة حب وإعزاز، ولو لم يتبين له أن الطبيعة التى سيكشف عنها رسمه لا تخجل من عريها لما أمسك بالقلم فى خلوته.

وكان ـ برهانًا على صدق فنه ـ عاشقًا للطبيعة، للنبات والحيوان فكان فى جولاته فى جبال سويسرا يجمع الأعشاب والزهور البرية ثم ينسقها فى لوحة يصبغها بألوان تنسجم معها وترسم لك منظرًا، لم أر فى غير هذه اللوحات شركة مثل هذه بين الطبيعة ذاتها والفنان فى رسم لوحة.

وكان له عشق للموسيقى وإن لم يعزف على آلة، يجمعنا هو وزوجته فى داره بكرم حاتمى لنقاسمه سعادته الكبرى وهو يهتز من شدة الانفعال والجذل لروائع الألحان. جمع صور أعلام الملحنين كلهم وسلسلها فى قائمة طويلة كأنها مختصر لتاريخ الموسيقى. وكان لا يحب الاجتراء على أصول الفن والعبث بها ودليل توجه عشقه

الأول إلى الموسيقى، أنه كان لا يطيق سماع اسم «بيكاسو» فى مراحله الأخيرة وكل من حذا حذوه، إلى أن بلغنا التجريد، أو اسم بيكيت ويونسكو. ومع ذلك يتقبل سترافنسكى ومن خرج من معطفه، كيف لا يفعل وهم الذين يتيحون له الابتسام بالعجب، وكنا لإرضائه لا نبتسم فحسب بل نقهقه ونضرب كفًّا بكف.

هذا هو الإنسان، فماذا يهمك بعد ذلك أن تعلم عنه أنه درس الزراعة فى جامعات فرنسا ومثَّل مصر فى المعهد الزراعى الدولى بروما سنين عديدة، فكان اسم مصر بفضله موضع احترام وتقدير، وأنه عمل بعد ذلك بالسلك الدبلوماسى. وكان سفيرًا لنا فى الحبشة والفاتيكان، ولعل أسعد أيامه هى التى قضاها فى هذا المنصب الأخير إذ كان يسعى إلى التقريب بين المسيحية والإسلام للوقوف فى وجه كل العقائد الهدامة والمجنونة.

وكانت عنده شجرة نسب تثبت أنه من سلالة ثانى الخلفاء، قلما يذكرها، ولكنها كانت ولا ريب هى القطب الذى يوجه إليه دفته، تزيد من إصراره على التزام الدرب السليم والاطمئنان له، أما فرد الشراع فيدفع من همته وفضائله الكامنة.

هذا هو صديقى محمد طاهر العمرى، طاهر وحدها عند أصدقائه، حقًّا كان له من اسمه نصيب، سقطت ورقته أخيرًا من الشجرة التى استظل بها، سقطت من قبلها أوراق أخرى، ولكنها هى وحدها التى تؤذن بأننى منكشف منذ اليوم للصقيع والهجير.

على لبيب جبر (*)

لعله كان آخر فرد فى جيل محاه الزمان، ولكنى لحقته فى مطلع صباى، رأيته وهو يعمل، إنه الأسطى المعلم المعمار، رجل يرتدى الملابس البلدية ويمسك بعصاه، لا أدرى لماذا تصر ذاكرتى على أن ترسم لى عمامته فى لون أصفر، لعلى أخلطه بالجناينى، ربما كان أميًا، ولكن وجهه كان وجه كاهن فى معبد يحتفظ بأسراره.

أقبل على الأرض الفضاء التى أراد جار لنا فى الحى الشعبى الذى كنا نسكنه أن يبنى عليها دارًا من طابقين لا أكثر. طلب كرسيًّا وجلس على حافة الأرض، ثم أجلس صاحب الملك بجانبه. ووضع يده على ركبته، كأن اللمسة لابد منها فى تبادل الأفكار.

لم تدم المشاورة بينهما طويلاً. قام بعدها وشرع يذرع الأرض جيئة وذهابًا بخطوة واسعة، هى ولا ريب وحدة القياس عنده، ورفع

(*) («المساء»، ١٩٦٦/١/٢٤، ص٦، بعنوان «ترحم على رجل عظيم»).

رأسه للسماء وأخذ يدير للشمس وجهه تارة، وظهره تارة، مشيرا بامتداد ذراعيه إلى الشمال والجنوب.

لازلت أذكر انفراج قفطانه وهو يدور على محوره كشخص المقاتة، له أبسط الصور وأشدها سذاجة لقائد يتأمل ميدان معركة، ثم أمسك بعصاه، ورسم على الأرض خطوطًا وهو يقول: هنا بير السلم، هنا القاعة، هنا الحجرة البحرية، وهنا الحجرة القبلية، لم يكن معه ورقة (حتى ولا صفحة كراس) أو قلم أو مسطرة. دع عنك البوصلة.. ثم صافح صاحب البيت وهو يقول: مبروك!

بعد أيام جاءت مواد البناء محمولة على عربة ذات عجلتين ضخمتين تفرقعان، حجارة خام من المقطم، انحنى عليها رجال كأنما كسرت ظهورهم نصفين، في يدهم فأس عريض ثقيل مشرشر، فسووا سطوحها، فاختنقت فيها رؤوس الدبابيس التي كانت تلمع كفتات من زجاج، ثم كمية ضخمة من عروق الخشب، مربعة وبلاط معصراني، وقدر قليل من بلاط ملون، هو أول وآخر مظاهر التجديد في البناء..

ومن الغريب أن هذا البيت لا يزال قائمًا إلى اليوم، ربما بفضل بيتين جديدين سنداه كالعريس من يمين ومن يسار، الحجرات واسعة يجري فيها الحصان، والسقف عال قد لا يلحقه رأس العبد.. وهو مع ذلك حنين لوقع القدم إذا مشت فوقه، وميزة البيت الكبرى أنه كاتم للصوت، فلو لعب الأطفال بالبلى على السطوح لما أحس بهم من كان تحتهم..

فإذا خرجنا من هذا الحى الشعبى وجدنا العمارة فى بقية الأحياء حكرًا فى يد فئة من الأجانب أغلبهم من الطليان، استوردوا لنا أشكال بيوتنا فى مصر، تأمل بيت عائشة فهمى على كوبرى بولاق، أو قصر كمال الدين حسين (وزارة الخارجية الآن) ستظن أنهما منقولان هيلا بيلا من فرنسا، وكانت إدارة المبانى التابعة للحكومة السنية وقفًا على الأجانب، لا الرئيس فحسب، بل كل معاونيه.

حدث هذا فى بلد أؤمن أشد الإيمان أن عرق النحت والعمارة فيه لا يموت مهما طال الزمن، نحن ورثاء عمارة أذهلت الدنيا أيام الفراعنة، وأذهلتها مرة أخرى تحت راية الإسلام.. وضربت «النوبة» أروع الأمثلة على مطابقة المبنى للبيئة ومطالب السكان، على مزج المنفعة بالجمال.

ولكن ربك كريم، كانت مدرسة المهندسخانة حينئذ من المعاهد التى لها سمعة رهيبة، وينبغى أن أعترف أن الفضل راجع لبعض الأساتذة الأجانب (ومن سويسرا بخاصة) الذين تولوا إدارتها، وكانت هى ومدرسة الطب تقتسمان خيرة شبابنا، كنا نعلم أن من سيدخلهما ستنقلع عينه من شدة المذاكرة والانكباب على العمل، الأمر جد لا هزل، فى يد أبناء الطب صحة الناس، وفى يد أبناء المهندسخانة عمارة الأرض، زرعًا وسكنًا، وبقيت مدرسة الحقوق للكلامانجية أمثالى..

وكان من حسن الحظ أن دخل مدرسة المهندسخانة فتى من صميم أرض مصر، أسمر الجبهة باسم الوجه، كان مولده سنة ١٨٩٨، فتألق بها نجمه سريعًا، ثم تخرج منها وبدأ يمارس فنه المعمارى منذ سنة ١٩٢٤. هذا هو الفنان العظيم المرحوم على لبيب جبر الذى فقدناه قبل العيد بيوم واحد.

وكان عليه وعلى قرنائه أن يحاربوا فى أكثر من ميدان، أن يستردوا العمارة أولاً من يد الأجانب وأن يعيدوا ثقة المصرى بالمصرى، ولكن المعركة الكبرى هى مواجهة هذا التحول العظيم فى صناعة البناء، عهد المسلح، الأسمنت والأسياخ والآلة التى تنفخ وتدك الأرض، واللوريات التى تحمل الرمل والزلط والطوب الأحمر لا حجر المقطم.

كان لابد لهذا التحول أن يفرض قوانينه عليهم. أصبح فى الإمكان بناء ناطحات السحاب، ولكن بأى ثمن؟ بناء لا يصد الحر والبرد، غير كاتم للصوت، فلو لعب أطفال على سطح الدور العاشر لأحس بهم ساكن الدور الأول. روحه معلقة فى آلة اسمها المصعد، يميل بطبعه إلى التشابه والتكرار.

وواجه فقيدنا وبقية زملائه كذلك زيادة فجعنة أصحاب الأملاك فى طلب المنفعة على حساب الجمال.. كيف يكون من المستطاع فى هذه الظروف الأخذ بعمارة توافق بين الأسمنت والراحة، بين المنفعة والجمال، بل الأهم من ذلك: توافق بين البيت

والبيئة، عمارة تعبر عنا، عن جوِّنا، عن نمط حياتنا، غير مقطوعة الصلة بالتراث المجيد.

هذه هى المشكلة الكبرى التى بذل على لبيب جبر كل ذكائه وفنه وحبه لوطنه للتغلب عليها. وقد أنف أنفة الكريم المعتز بنفسه وبلده أن ينقل أو يقلد، ما أسهل أن يتناول مجلة معمارية فى أوروبا أو أمريكا وينقش منها. أصر على أن يكون له أسلوبه الخاص، يجمع فيه بين المنفعة والجمال وأنف صاحب الملك راغم.

حاول أن يكسر عنق قوانين البناء بالمسلح التى فرضت عليه ليجعلها تعبر عن قبس من روح مصر، إنه لا يضرب فى متاهات الخيال، ولا يصرف بغير حساب، كل قرش لغاية لا مفر منها.

يتمثل نجاحه فى تحقيق كفاية البناء وأهدافه كاملة، ولكن فى صراحة وبساطة، لابد أن تكون له وحدة متينة تنبع منها وتدور حولها تفاصيله، تناسق واتزان بين الأحجام والمواد والألوان والخطوط مع البعد عن التعقيد والافتعال والثرثرة أو الفخفخة الكاذبة، لقد كره على لبيب جبر الإسراف فى التزاويق والزخارف وكان إذا رسم بناء منحه شخصيته المتفردة.. كان يرسم بعقله وقلبه معًا.

إن آثاره باقية بيننا لحسن الحظ تشهد له، هى على سبيل المثال لا الحصر:

١- مجموعة المرافق العمالية لشركة مصر للغزل والنسيج بالمحلة الكبرى، وهى فريدة فى أنها تجمع فى صعيد واحد كل ما

تستلزمه مطالب العمل من المرافق العلاجية والتعليمية والرياضية والاجتماعية والترفيهية، لم يمر سائح ببلادنا إلا زارها.

٢- مصانع شركة مصر للحرير الصناعى بكفر الدوار ومدينتها العمالية.

٣- المركز القومى للبحوث. ادخله لتعلم كم هو مريح للعين إلى جانب عدد كبير من المستشفيات والنوادى والفنادق والمساكن الخاصة، حتى لتحسب أنه كان لا يجد وقتًا للهوٍ أو تسلية.

وكان فقيدنا العزيز على لبيب جبر من ألمع هواة فن التصوير الفوتوغرافى، لقد كان وسيلته للتعبير عن حبه للطبيعة والناس. إن كل صورة من صوره جديرة بأن تعلق فى متحف. ليس أهل المعمار وحدهم بل أهل الفوتوغرافيا كذلك فى حزن شديد عليه.

ومثل هذا الجهد والإخلاص لا يضيعان بين الله والناس.. فمن حسن الحظ أن الدولة كرمته فمنحته فى العام الماضى جائزتها التقديرية فى الفنون، وكان الإجماع قد انعقد على ترشيحه لها من جامعة القاهرة وجمعية المهندسين المعماريين ولجنة العمارة بالمجلس الأعلى للفنون وجمعية المهندسين المصرية.

وجاء مقعده فى المجلس بجانب مقعدى. إنه من الأشخاص القلائل الذين قابلتهم فى حياتى فاستطاعوا فى الدقائق الأولى أن يكسروا الحواجز ببساطة وسماحة، وبغير تهجم أو اندلاق، وأن يكشفوا عن جوهرهم بغير تعمد أو ادعاء، كنت أحس أننى بجوار

غدير صاف طاهر لا صخب ولا اغبرار.. لست أدرى كيف سأجرؤ على النظر إلى المقعد الذى خلا من صاحبه.

حبذا لو كانت سيرته الجميلة باعثة لهمة الجيل الجديد من المعماريين عندنا، فينبغى الاعتراف أن المشكلة التى واجهها المرحوم على لبيب جبر وقرناؤه لا تزال تنتظر الحلول، مشكلة توافق العمارة والبيئة والجو وشخصية البلد. ولعل أول خطوة هى أن تعود للظهور مجلة (العمارة) التى كان يصدرها الأستاذ سيد كريم، وكنت أقرأ أعدادها بلهفة ولذة كبيرة، فعسى أن ينبرى واحد من أصدقاء المرحوم على لبيب جبر أو من تلاميذه لبعثها من جديد، هذه هى أفضل وسيلة لتكريمه بعد موته والاعتراف بفضله، فالحفلات ستقام وتمضى طى النسيان.

أقول هذا لأن فقيدنا كان بمثابة الأب الروحى لجيل بأكمله، فمن فضائله أيضًا أنه كرَّس أغلب عمره للتعليم (٣٨ سنة) انظر كم تلميذًا تخرج على يديه، وكان هو أيضًا من أول الدعاة والعاملين على خلق جيل جديد من الأخصائيين فى مختلف الصناعات والفنون المعمارية، ما أشبه فعله بفعل المرحوم على إبراهيم فى كلية الطب.

رحم الله على لبيب جبر وأنزله منازل الأبرار الصالحين.

◆ الفهرس ◆

■ القسم الثالث : عطر الأحباب :

مؤلفات الكاتب والأديب الكبير

الأستاذ

يحيى حقى

١- أنشودة للبساطة.
٢- تعال معى إلى الكونسير.
٣- دمعة فابتسامة.
٤- صح النوم.
٥- فكرة فابتسامة.
٦- فى محراب الفن.
٧- قنديل أم هاشم.
٨- كناسة الدكان.
٩- مدرسة المسرح.
١٠- من فيض الكريم.
١١- ناس فى الظل.
١٢- هذا الشعر.
١٣- يا ليل يا عين.
١٤- خليها على الله.
١٥- تراب الميرى.
١٦- حقيبة فى يد مسافر.
١٧- خطوات فى النقد.
١٨- دماء وطين.
١٩- صفحات من تاريخ مصر.
٢٠- عشق الكلمة.
٢١- عطر الأحباب.
٢٢- فجر القصة المصرية.
٢٣- فى السينما.
٢٤- من باب العشم.
٢٥- هموم ثقافية.
٢٦- أترك لك اختيار العنوان.
٢٧- الدعابة فى المجتمع المصرى.
٢٨- أم العواجز.
٢٩- امرأة مسكينة.
٣٠- قنديليات.
٣١- دنيا.
٣٢- عبد التواب أفندى.
٣٣- فلة ـ مشمش ـ لولو.
٣٤- مذكرات عابر سبيل.

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع



يحيى حقى

- ولد فى ٧ يناير سنة ١٩٠٥، وتوفى فى ٩ ديسمبر سنة ١٩٩٢ .
- تخرج فى كلية الحقوق سنة ١٩٢٥ .
- عاصر خلال دراسته الثانوية والجامعية أحداث ثورة سنة ١٩١٩ .
- عمل فى السلك النيابى فى صعيد مصر.
- استوحى من عمله بعض أعماله القصصية مثل «البوسطجى»، و«دماء وطين»، و«أم العواجز».
- انتقل إلى العمل فى الخارجية.
- تعلم لغات عديدة مثل التركية والإيطالية والفرنسية والإنجليزية.
- تتلمذ على العالم اللغوى الشيخ محمود شاكر.
- اشتهر بالكتابة الأدبية فى فروع مختلفة مثل المقالة، والقصة القصيرة، والرواية، واللوحة، والنقد الأدبى، والنقد الفنى.
- تحولت بعض أعماله إلى أفلام سينمائية وتليفزيونية، مثل «البوسطجى» و«قنديل أم هاشم».

عزيزى القارئ..

بين يديك الآن كل مؤلفات وإبداعات الأستاذ يحيى حقى، الكاتب والأديب والفنان، كتبها من خلال مشوار حياته، حاملاً قنديله فى أفق الأدب العربى، يضىء من خلاله الرؤى الحديثة والفكر المتجدد فى عالمنا العربى.

وقد تميَّز بكتابة القصة القصيرة، والتى يعدُّ من روادها فى الأدب العربى الحديث، إلى جانب اهتمامه بمشاكل مجتمعه، راصدًا سلبياته، ومحاولاً علاجها بحنوِّ الأبِ وريشةِ الفنان.

ولهذا بادرت شركة نهضة مصر بإعادة إحياء ونشر أعماله لتكون شاهدًا على عصرٍ تميَّز بوجود نخبة وصفوة الإبداع والمبدعين المصريين، الذين تعدَّى تأثيرهم المجتمع المصرىَّ والعربىَّ إلى المجتمع العالمى، باعتبارهم منارةً فكريةً مضيئةً فى جبين هذا الوطن.

الناشر

6 221133 335744

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع